الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقـــايد
- تلمســان -
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
قسـم اللغة العربية و آدابهـا

نــظرية المحــاكاة بين الفلسفة و الشعر

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: نظرية الأدب و علم الجمال

إعداد الطـالـبة:
✍ مديونة صليحة

إشـــراف: الأستاذ الدكتور
❖ محمد زمري

عضاء لجنة المناقشة

أ.د/ محمد طول	رئيسا	جامعة تلمسان
أ.د/ محمد زمري	مشرفا و مقررا	جامعة تلمسان
أ.د/ شريفي عبد اللطيف	عضـــوا	جامعة تلمسان
د/ رمضان كريب	عضـــوا	جامعة تلمسان
د/ محمد بلقاسم	عضـــوا	جامعة تلمسان

السنة الدراسية: 1426- 1427هـ/ 2005- 2006م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى من أسرتني بنبع الحنان و علمتني سبل العطاء
أمي الغالية و الحبيبة

إلى من شقي لتثقيفي و تنويري
أبي العـزيز

إليكما وحدكما هذا الاعتراف بجميل صنيعكما.

إهداء خاص

إليك يا من زينت لي الدنيا شموعا و زهورا

فكنت رجائي عند اليأس و أملي عند القنوط .

إليك يا بسمة الأيام و أنشودة الأمان وموطن الكتمان.

إليك عبد القادر يا لحنا جميلا تردده أعماقي

كلمة شكر

إن الشكر لله وحده لا شريك له.
و إذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنني أجد نفسي عاجزة عن تقديم الشكر إلى أستاذي الدكتور محمد زمري الذي لم يكن مشرفا فحسب ، بل كان نعم المرشد و الأب، فإليه أقدم أسمى آيات الشكر والعرفان و التقدير .
كما أشكر أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث المتواضع، و سيثرونه إن شاء الله بنصائحهم القويمة و توجيهاتهم السديدة.

المقدمة

تطالعنا دراسات عديدة تناولت آراء الفيلسوفين اليونانيين أفلاطون و أرسطو، و لاسيما تلك التي تطرقت بالتمحيص و التدقيق لكتابيهما الشهيرين " المدينة الفاضلة " (لأفلاطون) و " فن الشعر" (لأرسطو) اللذين تعرضا فيهما لفكرة المحاكاة imitation التي نبعت من نظرة الفلاسفة إلى الوجود ، هذه الفكرة التي تطورت إلى نظرية ، والتي أثارت جدلا كبيرا مما دفعني إلى العناية بآراء المهمتين بهذا الموضوع.

و عليه فقد حثتني دوافع ذاتية و موضوعية على الخوض فيه، فأما الذاتية فتتمثل في رغبتي الشخصية لولوج عالم هذين الفيلسوفين الممتد بين المثالية و الواقعية في معالجة فكرة المحاكاة ، و ينضاف إلى ذلك بواعث موضوعية، منها اقتصار الباحثين و المؤلفين الذين تعرضوا لنظرية المحاكاة على شرحها بناء على ما قدمه أفلاطون و أرسطو و الفلاسفة المسلمون من أمثال : مجاهد عبد المنعم مجاهد في كتابة " دراسات في علم الجمال " و الدكتور عطية عامر في كتابه "النقد المسرحي عند اليونان " و الدكتور مصطفى الجوزو في كتابه "نظريات الشعر عند العرب"، فأثاروا في نفسي تساؤلا أشكل علي و الذي مؤداه : هل كان الاهتمام منصبا على التنظير دون التطبيق ؟

وكان ميلي إلى نظرية أرسطو محاولة للإجابة على انشغال أخذ اهتمامي: هل تجاوز أرسطو المفاهيم السابقة للمحاكاة ؟ كيف كانت نظرته إلى الفنان بعامة و الشاعر بخاصة؟ ما علاقة الشعر بمحاكاة الذوات و محاكاة الطبيعة و محاكاة الأفعال ؟ ما هي الجوانب التي تتم بها المحاكاة ؟ ما تجليات هذه المحاكاة في الشعر و الفنون الأخرى كالرسم و النحت و التمثيل؟

من خلال ما ذكرته من بواعث يمكن أن أقول: إن السبب الرئيسي في اختياري هذا الموضوع هو الجانب التطبيقي، و ذلك لقلة البحوث التي تعرضت إلى ذلك، و إنما اقتصرت على الجانب النظري في عرض نظرية المحاكاة الأرسطية و الإحاطة بجوانبها، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن الجانب النظري أقل أهمية من الجانب التطبيقي، فلولا وجود فكرة المحاكاة كنظرية لما تمكنت من تطبيقها على الشعر.

و لم أقتصر في اختيار النماذج الشعرية على عصر معين و محدد، بل تركت المجال مفتوحا، لكي أتمكن من رصد مدى إمكانية تطبيق أو تحقق هذه النظرية في الشعر سواء كان قديما أو حديثا، مشرقيا أو مغربيا، كما قصدت من ذلك الإتيان بنماذج شعرية مختلفة و متنوعة.

و أعترف بأنني أحسست بالصعوبة عندما غصت في هذا البحث ربما لكونه فلسفيا أكثر منه أدبيا، لكني حاولت جاهدة العمل و التركيز لإخراجه في أحسن و أنسب صورة معتمدة على مجموعة من المصادر و المراجع التي توفرت لديّ.

و قد اشتمل هيكل هذه المذكرة على ثلاث فصول مع مقدمة و خاتمة:

ففي الفصل الأول تعرضت لمفهوم المحاكاة و قيمتها ضمن أربعة مباحث:

المبحث الأول: رصدته لمفهوم المحاكاة لغة و اصطلاحا.

و المبحث الثاني: خصصته لمفهومها عند أفلاطون.

و المبحث الثالث: جعلته لمفهومها عند أرسطو.

أما المبحث الرابع فكان خلاصة للمباحث السابقة حيث وازنت و قارنت فيه بين محاكاة أرسطو و محاكاة أفلاطون.

ثم مضيت إلى الفصل الثاني فخصصته لمفهوم المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين، مقسمة إياه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول جعلته لابن سينا.

و المبحث الثاني للفارابي.

أما المبحث الثالث فرصدته لابن رشد.

و حاولت في الفصل الثالث أن أرصد تجليات نظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر ضمن ثلاثة مباحث: مخصصة الأول لعلاقة الشعر بالرسم، و الثاني لعلاقة الشعر بالنحث، أما الثالث فخصصته لعلاقة الشعر بالتمثيل.

و لم يخل بحثي من مقدمة و خاتمة كأي بحث أكاديمي.

و أخيرا فإنني لا أدعي لنفسي الكمال و التمام و حسبي أني اجتهدت في معالجة هذا الموضوع قدر المستطاع، و أرجو أن أكون قد سددت و قاربت، و الله أسأل سداد الرأي و تحقيق النفع كما أرجو منه التوفيق و القبول.

مديونة صليـــحة

جامعة تلمسان يوم:

21 محرم 1427 هــ/ 20 فبراير 2006م .

الفصل الأول
مفهوم المحاكاة و قيمتها

المبحث الأول: مفهوم المحاكاة لغة و اصطلاحا

أ.المعنى اللغوي للمحاكاة

ب.المعنى الفلسفي للمحاكاة

ج. المعنى الاصطلاحي للمحاكاة

المبحث الثاني : مفهوم المحاكاة عند أفلاطون

أ. نظرية المثل عند أفلاطون

ب.قصة الكهف

ج. الفن محاكاة

د. معايير تقدير الفن عند أفلاطون

- نظرية الإلهام أو العبقرية
- نظرية الوهم
- الشعر و المرآة
- التراجيديا و الكوميديا
- الشعر و الأخلاق

المبحث الثالث : مفهوم المحاكاة عند أرسطو

- المحاكاة عند أرسطو

- موضوع المحاكاة
- المحاكاة و نشأة الشعر
- وظيفة الشعر

المبحث الرابع : مقارنة بين محاكاة أفلاطون و أرسطو

المبحث الأول

مفهوم المحاكاة لغة و اصطلاحا

أ. المعنى اللغوي للمحاكاة

ب. المعنى الفلسفي للمحاكاة

ج. المعنى الاصطلاحي للمحاكاة

مفهوم المحاكاة لغة و اصطلاحا:
المعنى اللغوي للمحاكاة :

تدل كلمة المحاكاة في معناها العام على المماثلة و المشابهة في الفعل و القول، فقد جاء في معجم "لسان العرب" أنها من "حَكِيَ: الحكاية: كقولك حكيتُ فلانا و حاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، و حكيت عنه الحديث حكاية، و حكوت عنه حديثا في معنى حكيته، و في الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا و أن لي كذا و كذا أي فعلت مثل ما فعله.

يقال: حكاه و حاكاه، و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، و المحاكاة المشابهة، تقول : فلان يحكي الشمس حسنا و يحاكيها بمعنى .

و حكيت عنه الكلام حكاية، و حكوت لغة حكاها، و أحكيت العقدة أي شددتها كأحكأتها."[1]

و ورد في معجم "القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من"حكوتُ الحديث أحكوه، ي: كحكيته أحكيه و حكيت فلانا و حاكيته: شابهته و فعلت فعله أو قوله سواء، و عنه الكلام حكاية: نقلته، و العقدة شددتها، كأحكيتها، و امرأة حكيٌّ، كغني: نمامة، و احتكى أمري : استحكم، و أحكى عليهم: أَبَرَّ ."[2]

و قد أخذ العرب هذا المفهوم (أي المحاكاة) عن اليونان على ما يكاد يكون مؤكدا ، و لا يفيد هنا القول إن الفعلين حَكَى و حَاكَى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب "فن الشعر" لأرسطو بزمن بعيد، صحيح أن الحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليدا كاملا كما يفهم من معاجم اللغة، و صحيح أنه ورد في الحديث النبوي:" **مَا سَرَّنِي أَنِّي حَكَيْتُ إِنْسَانًا وَ أَنَّ لِي كَذَا وَ كَذَا**" أي فعلت مثل فعله، و الظاهر أن العرب و المستعربين ظلوا يستخدمون كلمة حكاية كمصدر للفعلين المترادفين حتى كان عصر المترجمين فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة .[3]

---

[1]- "لسان العرب"- ابن منظور- دار صادر- بيروت-ط.3-1994-المجلد 14- ص.191.

[2]- "القاموس المحيط"- الفيروز آبادي- دار الكتب العلمية – بيروت – ط.1-1995- الجزء 4- ص 346.

[3]- ينظر " نظريات الشعر عند العرب"- د. مصطفى الحوزو- دار الطليعة – بيروت-ط1-1981-ص92.

أما في معجم « Petit Larousse » فقد وردت كلمة المحاكاة مرادفة لكلمة التقليد "فالمحاكي : نعت من طبيعة المحاكاة، و المحاكاة: اسم مؤنث من فعل يحاكي، و مادة تحاكي مادة أغنى كالبرونز المقلد و الجواهر المقلدة، و التقليد : هو العمل أو المحاولة بصعوبة عمل تماما ما يفعله شخص ما أو حيوان، كتقليد الأصدقاء، و التقليد هو إعادة تماما شيء كتقليد إمضاء، و الأخذ كنموذج مثل تقليد الأسلاف، و البحث عن أخذ أسلوب أو مادة كاتب أو رسام، و التقليد أيضا هو الحصول على التأثير نفسه، فالنحاس الذهبي تقليد للذهب." [4]

المعنى الفلسفي للمحاكاة :

جاء في "موسوعة المصطلحات الفلسفية" أن المحاكاة" خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا نحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، و أحيانا تحاكي المعقولات، و أحيانا تحاكي القوة الغاذية، و أحيانا تحاكي القوة التروعية، و تحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج " [5].

أما المحاكاة بالمثالات فهي "ضرب من ضروب تعليم الجمهور و العامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها، و يجتزأ منهم ألا يتصوروها و يفهموها كما هي في الوجود و لكن يفهمونها و يعقلونها بمناسباتها، إذا كان فهمها ذواتها على ما هي عليه في الوجود عسرا جدا إلا على من سبيله أن يفرد بالعلوم النظرية فقط ."[6]

---

[4] –« Imitatif, ive adj.de la nature de l'imitation

- Imitation : n.f. Action d'imiter : son résultat : avoir la manie de l'imitation. Manière ouvrée qui imite une matière plus riche : bronze d'imitation , bijoux en imitation.
- Mus .Terme désignant une écriture fondée sur la répétition d'un court motif traité dans le style.
- Imiter : faire ou s'efforcer de faire exactement ce que fait une personne, un animal : imiter ses camarades. Reproduire exactement : imiter une signature. Prendre pour modèle : imiter ses ancêtres. Chercher à prendre le style, la matière d'un auteur , d'un peintre….

Produire le même effet que le cuivre doré imite l'or. »/ « Petit Larousse » Pierre Larousse – libraire Larousse – Paris – France – 1978- page 462.

[5] – "موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب"- د.جيرار جهامي – مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط1-1998- ص774.

[6] – "موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب"- د.جيرار جهامي – مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط1-1998- ص774.

المعنى الاصطلاحي للمحاكاة:

المحاكاة اصطلاح يوناني ميتافيزيقي الأصل، استعمله الفلاسفة و المفكرون منذ القدم، غير أن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة لم يستخدم إلا في وقت متأخر.

و قد استمدت كلمة المحاكاة من المصطلح الإغريقي mimesis التي جرت العادة بترجمته إلى محاكاة بالعربية و imitation بالإنجليزية و ما يماثلهما في اللغات الأخرى، غير أن كثيرا من الباحثين يصرون على أن كلمة mimesis لا تؤدي هذا المعنى بالضبط، فبنيديتوكروتشيه الفيلسوف الإيطالي يرى أنها تعني شيئا وسطا بين المحاكاة و التصوير، أما الفيلسوف الأمريكي و ولتركاوفمان فيذهب إلى أن كلا المصطلحين لا يؤديان المعنى المقصود بدقة، و إن كانت كلمة تصوير تلائم بعض المواضع في فن الشعر أكثر من كلمة محاكاة.[7]

و تطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد و المشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما و منه قول أرسطو "الفن محاكاة للطبيعة" " و تطلق بوجه خاص على ما يتصف به الحيوان من التلون الدائم أو المؤقت بألوان البيئة التي يعيش فيها كتلونه بألوان أوراق الشجر أو مماثلته لصورها، و الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة منها أن الحرباء و هي ضرب من الزواحف تتلون في الشمس بألوان مختلفة و منها أيضا تلون بعض أنواع الحشرات و الأسماك، و المحاكاة أيضا هي المشابهة السطحية بين الحيوانات البعيدة بعضها عن بعض من الناحية التشريحية، و سبب مشابهتها بعضها لبعض اشتراكها في نمط واحد من العيش أو اضطرارها إلى التكيف في سبيل الدفاع عن النفس، و المحاكاة أيضا هي التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم و سلوكهم و اقتباس لهجاتهم و أفكارهم، و من طرق المحاكاة النافعة في الفهم و الإفهام طريقة تسمى بالتمثيل (mimique) و هي تعبير المرء عن أفكاره بإشارات الأصابع و إيماءات الجفون، و حركات الوجه الممثلة للأشياء."[8]

و مما يثير الانتباه أن لفظة كلفظة المحاكاة استحوذت على أكبر قدر ممكن من تفكير الفيلسوفين اليونانيين أفلاطون و أرسطو في ميدان الفن، فقد كون كل واحد منهما لنفسه مذهبا في الفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة، و شغلا بها المفكرين بعدهما.

---

[7] – ينظر "النقد الفني-دراسة جمالية و فلسفية" جيروم ستونليتز- ترجمة : د. فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت- ط2-1981-ص155.

[8] – " المعجم الفلسفي"-د.جميل صليبا- الشركة العالمية للكتاب- بيروت- 1994-ج 02- ص350.

و هكذا نجد أنفسنا أمام الإشكال التالي : ما هو فن الجميل ؟

و كانت أولى الإجابات التي وضعت تسير في الاتجاه القائل : " إن الفن محاكاة"، و هو أقدم الاتجاهات و أوسعها انتشارا، و قد اتخذ عدة مستويات أولها تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول، و تتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، و هي أن يجعل شيئا من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة مستخدما براعته و مهارته فيكون بذلك فنانا، و على ذلك فأهم شيء في الفن هو المشابهة.[9]

من أجل ذلك مثل هذا المستوى من المحاكاة أنصار كثيرون من الفنانين و النقاد لأنه جعل من العمل الفني نقلا حرفيا عن الواقع أو ترديدا حرفيا أمينا لموضوعات التجربة المعتادة و حوادثها، و هذا الاتجاه هو ما اصطلح على تسميته جيروم ستونليتر بالمحاكاة البسيطة، و في هذا الصدد يقول ليوناردو دافنشي : " إن أعظم تصوير هو الأقرب شبها إلى الشيء المصور"[10]، و يقول أيضا : " التصوير هو المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة." [11]

كما عبر الناقد فازاراي عن هذا المستوى عندما تأمل لوحة الموناليزا الشهيرة بقوله: " إنه على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة أن يتأمل هذا الرأس فيجد فيها المحاكاة كاملة، ففيها تجد ترديدا أمينا لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة، ففي العينين تجد البريق اللامع و الليل الذي نراه في الحياة، و حولهما تجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلا، التي تتمثل أيضا في الطبيعة و معها الأهداب التي لا يمكن أن ننسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة، كذلك يصور الحاجبان بأكبر قدر من الدقة، حيث يمتلئان و حيث يخفان مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها في الجلد، و تتبع كل ثنية و عرض جميع المسام بطريقة لا يمكن أن تكون أقرب إلى الطبيعة مما هي، أما الأنف ... فمن الممكن الاعتقاد بسهولة أنها حية ."[12]

و كون الناس دائمي البحث عن الحياة الواقعية في الفن، فقد لاقى هذا المستوى من المحاكاة صدى و انتشارا واسعين عبر التاريخ، و هذا ما نستشفه عندما نزور معرضا لأحد

---

[9] – ينظر: " علم الجمال : قضايا تاريخية و معاصرة " –د.وفاء محمد إبراهيم- مكتبة غريب- ص93.

[10] – المرجع نفسه – ص 93

[11] – " النقد الفني – دراسة جمالية و فلسفية" – جيروم ستونليتر- ص 157.

[12] – " النقد الفني – دراسة جمالية و فلسفية" – جيروم ستونليتر- ص 158.

الرسامين فنعجب بتلك اللوحات التي تطابق الواقع، أو عندما نشاهد فيلما أو مسرحية تجسد الحياة الواقعية.

و قد قسم نقاد الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر محاكاة الواقع إلى قسمين:

* المحاكاة التاريخية و هي التي تكون أحداث المسرحية و شخصياتها فيها أقرب ما يمكن إلى ما كانت عليه في الواقع التاريخي.

* و الاحتمالية العامة هي تلك التي تطابق أحداثها و شخصياتها ما يتصوره الجمهور ممكنا في المواقف الإنسانية.

غير أن هذا المستوى من المحاكاة فيه جانب من السلبية في نظر بعض النقاد، فإن كان الفن تكرارا للواقع كان نسخا مشوها، و الفن كما تقول وفاء محمد إبراهيم: " تعميق للواقع و إثراء له و إخصاب و ليس تكرار آلياته، بل إن الواقع نفسه كثيرا ما يستمد العون من الفن ليبث في إهابه الجمال المفقود ."[13]

لقد لعبت نظرية المحاكاة دورا كبيرا في تاريخ الفن عامة و الشعر خاصة، ففي إيطاليا مثلا و منذ عصر النهضة كان كل ناقد إذا ما أراد أن يعطي تعريفا شاملا و كاملا للفن استخدم اصطلاح المحاكاة.

و في القرن السابع عشر اتسع مفهوم المحاكاة بفرنسا حيث لم يعد التأليف الأدبي خاضعا للتقليد المباشر و إنما تستخلص قواعده الأدبية من روائع الأدبين القديمين اليوناني و اللاتيني.[14]

أما في القرن الثامن عشر فقد استعمل هذا الاصطلاح بكثرة في الكتابات النقدية و حتى عند طائفة المؤمنين بقيمة العبقرية الفردية و أثرها في الشعر، و في هذا المعنى يقول يونج : " المحاكاة نوعان: محاكاة للطبيعة، و محاكاة للمؤلفين الآخرين، و الأولون هم الذين نسميهم أصحاب الأصالة."[15] فيونج إذن يفضل المؤلفين الذين يعتمدون على قوة الخلق عندهم دون اللجوء إلى محاكاة أعمال الآخرين، و هذا ما شاركه فيه شوبنهاور الذي رفض محاكاة الكتاب لأساليب غيرهم و عبر عن ذلك بقوله : " و محاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه

---

[13] - " علم الجمال : قضايا تاريخية و معاصرة " د. وفاء محمد إبراهيم – ص94.

[14]- ينظر " فن الشعر" د.إحسان عباس- دار صادر- بيروت- دار الشروق- عمان- ط1-1996- ص 19.

[15]- " فن الشعر" د.إحسان عباس- دار صادر- بيروت- دار الشروق- عمان- ط1-1996- ص 19.

بارتداء قناع و هو أمر لا يلبث أن يثير التقزز و النفور لأنه موت لا حياة فيه حتى إن أكثر الوجوه قبحا لهو أجمل من الوجه المقنع ما دام فيه ريق من حياة، و من هنا فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة و يعتنقون أساليب القدامى يمكن أن يقال: إنهم يتحدثون من وراء قناع، فلا يستطيع قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم أي أن يرى أسلوبهم، أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ممن يفكرون لأنفسهم، فالأمر مختلف لأن القارئ يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم و أعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى أي نوع من المحاكاة."[16]

و قرر الشاعر الفرنسي أندريه شينييه أن تقليد القدامى لا ينصب إلا على قوالبهم صيغهم الأدبية، أما موضوعات الشعر و المعاني التي يتضمنها العمل الأدبي فلابد في رأيه أن تكون من وحي عصر الأديب، و لا يمنع ذلك الأديب أن يحاكي الجمال الشكلي للأدب القديم، كما عرف فولتير العبقرية بأنها محاكاة حكيمة ليس غير و يقصد بها عمليا محاكاة النماذج المقبولة وفق قواعد و أسس و مفاهيم معينة.[17]

و في منتصف القرن الثامن عشر لقي هذا الاتجاه هجوما و صدا من قبل كثير من النقاد الذين يجلون العفوية و حرية التعبير من أمثال سينكارن و أستاذه بنيد يتوكروتشه لأنهم يرون أن الفن لا يستهدف التعبير عن الفرد بل عن العام، في حين عارض يونج ذلك قائلا: " إن العبقرية كامنة في بنية المرء الجوهرية، إنها ذلك الشيء الذي لا يوصف و الذي يجعل كل إنسان مختلفا عن أقرانه إذا شاء المرء أن يكون خالقا و ليس مقلدا آليا، فعليه أن يصون ذاته و مزاجه و ألا يخضع لأي قيد على مخيلته."[18]

و استطاعت نظرية المحاكاة أن تبقى صامدة في وجه ما يعتريها من عقبات، أما في العصر الحديث فالمحاكاة اتخذت مفهوم تقليد أعمال المؤلفين السابقين في مضمونها و شكلها مثل محاكاة دانتي "لرسالة الغفران" إلا أن المفهوم أصبح يؤدي معنى السرقات الأدبية. و على

---

[16]- "فن الأدب" من مختارات شوبنهاور- ترجمة : شفيق مقار- طبعة الدار القومية – مصر – 1966- ص 53.

[17]- ينظر "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"- ويلبرس سكوت- ترجمة: د.عناد غزوان إسماعيل و جعفر صادق الخليلي- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- 1986- ص 33.

[18]- "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"- ويلبرس سكوت- ترجمة: د.عناد غزوان إسماعيل و جعفر صادق الخليلي- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- 1986- ص 94.

الرغم من كل ذلك فإن مبدأ المحاكاة لا يعني سوى وجوب تطلع المرء إلى مثال ما أرفع من ذاته.[19]

لكن الملاحظ أن المحاكاة اتخذت مفاهيم كثيرة حسب ميول النقاد و نوازعهم، فذهب سيدني إلى أنها تعني الأفكار و النماذج الخلقية، و ذهب جونسون إلى أنها أمثولة أو خطابا عن الطبيعة، و ما هو واضح أن أرسطو في نظريته عن المحاكاة ربط بين الفنان و الكون، أما سيدني و أضرانه فربطوا بين الفنان و الجمهور لأنهم جعلوا غاية الشعر التعليم و الإمتاع، و هذا يقود إلى الاعتقاد بأنهم نظروا إلى المحاكاة نظرة نفعية، و قد عبر باتو عن ذلك بقوله : "إن المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية، و إنما هي محاكاة للطبيعة الجميلة أي بجمع خصائص المفردات و تكوين نموذج يحتوي على كل ما في الأجزاء من كمال."[20]

و نجد أنصار نظرية المحاكاة البسيطة من نقاد وفنانين يحاولون إزالة الفوضى بين الفنون مثل لسنج.

و بطبيعة الحال فإن كل نظرية يشوبها قصور، و من ذلك عدم تفسير نظرية المحاكاة لقوة الخلق في الفنان لأنه عندما يحاكي الطبيعة فإنه يجدها ناقصة و لذلك يحاول أن يكملها فهي ليست دائما كاملة أو ثابتة، و إن الفن أحيانا يمنحها الكمال و الثبات، و قد لخص بيكون هذا المعنى بقوله: "الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ".[21]

و لو اتجهنا إلى أنواع فنية أخرى غير التصوير و الأدب كالموسيقى مثلا، فإننا لا نجد أي أثر للمحاكاة البسيطة، و في هذا المعنى يقول أرسطو: "إن الموسيقى تحاكي المشاعر و الفضائل الخلقية، و لكن من الواضح أن الموسيقى لا تستطيع محاكاة حالات الشخصية بنفس المعنى الذي يستطيع به محاكاة شجرة"[22] و هذا معناه عدم الوصول إلى ترديد التجربة بأمانة.

---

[19]- ينظر: المرجع نفسه – ص 40.

[20]- " فن الشعر" – د. إحسان عباس – ص 20.

[21]- " بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم" – د.كريب رمضان- دار الغرب للنشر و التوزيع – وهران- الجزائر- 2004- ص 33.

[22]- "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية"- جيروم ستونليتز – ص 161.

و عوضا عن كلمة محاكاة توصل جماليو الرومانسية إلى ابتداع كلمة جديدة هي التعبير لوصف الغرض الجمالي الذي كان مصطلح محاكاة ينطوي تحته، و في هذه النقطة اشترك كروتشيه مع الرومنطقيين لأنه أقر أن التعبير لا المحاكاة أساس في الشعر.[23]

و في خضم حديثنا عن نظرية المحاكاة نجد أنفسنا أمام فكرة "الشعر و المرآة"، و كان أفلاطون أول من ربط بينهما بقوله: "فكل ما يحتاج إليه الفنان هو أن يأخذ مرآة و يديرها في جميع الاتجاهات."[24] كما سادت هذه الفكرة في عصر النهضة، فاستعملها كثير من النقاد، يقول ليوناردو دافنشي معبرا عنها: "إن عقل الفنان لابد أن يكون كالمرآة التي تتلبس لون ما تعكس و تمتلئ بالصور بمقدار ما يكون أمامها من أجسام."[25] كما عبر عنها جونسون حين قال عن شكسبير: "إنه يحمل لقرائه مرآة صادقة للحياة و الطبيعة."[26] لكن الفنان لو اعتقد أن مهمته هي أن يدير مرآة في جميع الاتجاهات كما قال أفلاطون لكان عمله يسيرا و سهلا، و بهذا المعنى يبدو التعريف ظاهرا في كل خلق فني.

و نجد من النقاد من يتجه بالمحاكاة نحو المثالية، فالكلاسيكيون ذهبوا إلى أن الشعر ينقل الطبيعة الجميلة، و رأى أصحاب الاتجاه الخلقي أن الطبيعة الجميلة أقرب إلى إمتاع الجمهور و تعليمه، و هذا ما عبر عنه أرسطو بقوله: "من الطبيعي أن نستمتع بالمحاكاة، و هذا بدوره يرجع إلى أن التعلم يعطي أعظم قدر من المتعة للناس عامة ... و على ذلك فسبب استمتاع الناس برؤية الشبيه هو أنهم عند تأمله يجدون أنفسهم يتعلمون أو يستدلون و ربما قالوا : إنه ذاك."[27]

غير أن جيروم ستونليتز يرى أن الموضوع ليس وحده المستحوذ على اهتمام المشاهد بل كل ما يدخل في صميم العمل الفني له أهميته، و يؤكد أرسطو ذلك بقوله: "ذلك لأنك لو لم تكن قد شاهدت الأصل فلن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة من حيث هي كذلك و إنما إلى الأداء أو التلوين أو أي سبب آخر من هذا القبيل".[28]

---

[23]- ينظر "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"- ويلبر سكوت- ص 144.

[24]- "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية " – جيروم ستونليتز- ص 159.

[25]- "فن الشعر " – د.إحسان عباس- ص 22.

[26]- المرجع نفسه – ص 22.

[27]- "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية"- جيروم ستونليتز- ص 162.

[28]- "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية"- جيروم ستونليتز – ص 162.

و بعد عصر النهضة سادت فكرة أن الشعر يجب أن يكون مثاليا و يمكن أن ترد هذه الفكرة إلى اتجاهين :

- الاتجاه الأول لأرسطو و فيه تعتمد المحاكاة على الحواس.
- و الاتجاه الثاني فقاعدته ما ذهب إليه أفلوطين من أن الفنون يجب ألا يستهان بها لأنها لا تحاكي الأشياء بطريقة مباشرة بل تعود إلى المثال.[29]

و يبدو أن عدم خلو نظرية المحاكاة من النقائص في نظر الرومنطيقيين دفعهم إلى الثورة عليها أمثال سيروليم جونز الذي رفض قول أرسطو: "إن الشعر قائم على المحاكاة"، و ذهب إلى أن الأخذ بهذا القول نجم عن عبقرية أرسطو و لم يؤخذ به لصحته، ثم جاء هردر و بعده جوته اللذان أحدثا ثورة في دراسة الأدب و اللغة فذهبا إلى أن الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور.[30]

إن مقولة الفن محاكاة لما في الطبيعة ساد زمنا طويلا غير أن كثيرا من النقاد رفضوه أمثال سولزر و شلنج و باتو الذي قال: "إن الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة و لكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل التي في الطبيعة تعبيرا غير تام. إن الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية، إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الإنسان في دخيلة نفسه."[31] كما سار كولردج على نهج من سبقوه فقال: "إن الشاعر يجب ألا يحاكي المظاهر الخارجية و إنما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة."[32] و هذا يقودنا إلى القول إن الرومانطيقيين أقروا محاكاة الطبيعة شريطة أن يضيف الشاعر إليها من عاطفته ما يبعث فيها الحياة.

إن نظرية المحاكاة البسيطة كما يوضح جيروم ستونليتز: "تذهب إلى أن العمل الفني يكون في أفضل حالاته عندما يكون أقرب شبها إلى الحياة." [33] لكن هذا القول قد يشوبه نقص لأنه في هذه الحالة قد تعبر الصور الفوتوغرافية المشابهة للواقع عن الفن الجميل، و هو نفسه (أي جيروم) ينتقد هذه النظرية، و يراه خطأ اعتبار الفن الجميل مجرد محاكاة بسيطة لأنها تتعارض مع الوقائع المألوفة للتجربة الجمالية.

---

[29]- ينظر "فن الشعر" – د.إحسان عباس- ص 24.

[30]- ينظر المرجع نفسه- ص 26- 27.

[31]- المرجع نفسه – ص 30.

[32]- المرجع نفسه – ص 31.

[33]- "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية" –جيروم ستونليتز- ص 163.

لقد رفض معظم المفكرين نظرية المحاكاة البسيطة و حتى الفلاسفة و النقاد أنفسهم الذين دافعوا عنها ربما رفضوها دون وعي منهم، فأفلاطون مثلا عندما شبه الخلق الفني بإدارة مرآة كان في حقيقة الأمر يسخر من بعض التيارات الفنية التي ظهرت في مجتمعه كالدراما الواقعية، أما أرسطو فرفضها في نظريته للدراما، و حتى فازاري عندما وصف الموناليزا و ما فيها من محاكاة كاملة، هاجم المحاكاة البسيطة دون قصد حين قال في ختام كلامه: "إن المرء عندما يتطلع إليها يظنها إلهية لا بشرية."[34]

و على الرغم من الانتقادات التي وجهت لنظرية المحاكاة البسيطة فقد استطاعت أن تبقى صامدة و أن تجد لها مساندين بين الفنانين و النقاد و بين أولئك الذين يسميهم براوتج بالناس البسطاء.

و إلى جانب المحاكاة البسيطة استطاع جيروم ستونليتز أن يميز أنواعا أخرى من المحاكاة و هي محاكاة الجوهر و محاكاة المثل الأعلى.

و من أبرز أنصار نظرية محاكاة الجوهر أرسطو و صموئيل جونسون و جوشوا رينولدز، غير أن أرسطو لم يستخدم مصطلح الجوهر الذي يدل على ما هو عظيم الأهمية، و تعتبر نظريته في التراجيديا أساسا لنظرية الجوهر لأنها (أي التراجيديا) كما يراها أرسطو تعبر عن الكلي و ذلك بتجاهل الخصائص العرضية للشيء عكس الفن في نظرية المحاكاة البسيطة فإنه يقتصر على ما هو جزئي و بهذا يكون حافلا بالوقائع العشوائية التافهة، أما جونسون فهو ينظر إلى محاكاة الجوهر على أنها هي الوظيفة الحقة للفن.[35]

و يعبر رينولدز عن نظرية الجوهر بقوله: "إن كل جمال الفن و عظمته ينحصر في رأيي في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية و العادات المحلية و شتى أنواع التفاصيل و الجزئيات."[36]

و هكذا يمكن الخلاص إلى أن الفن الجميل من خلال محاكاة الجوهر ما تحققت فيه الحيوية و الثراء و قابلية التصديق بحيث يكون العمل الفني خلاقا و لا يكون مجرد نسخ، و هو ما عبر عنه علي عبد المعطي بقوله: "إن عالم شعورنا العقلي ما دمنا نتمثله و نركب بين

---

[34] - المرجع نفسه - ص 166.

[35] - ينظر : المرجع نفسه – ص174.

[36] - "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية" –جيروم ستونليتز – ص 175.

ظواهره، و نعيد خلقه هو عالم أكبر و أعمق من العالم الحقيقي، و هذا يعطينا السبب في أننا ننسخ شيئا بأعمق و أعظم مما يوجد عليه في الواقع."[37]

أما نظرية محاكاة المثل الأعلى فتذهب إلى أن الفنان لا يحاكي دون تمييز بل يقتصر في محاكاته على موضوعات معينة و قد عبر عنها جونسون بقوله: "يقول الناس عن حق إن أعظم مزايا الفن هي محاكاة الطبيعة و لكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التي هي أليق بالمحاكاة."[38] و في قوله هذا يركز على الجانب الأخلاقي، و هذا معناه أن هذه النظرية تضع معيار لقيمة الفن يتمثل في أخلاقية العمل، لكن هذا غير كاف، فلابد لها أن تعمل حسابا لكل العناصر المؤلفة للعمل الفني و لا تقصر اهتمامها على أخلاقية الموضوع.

لقد ظلت نظرية المحاكاة صامدة رغم كل الانتقادات الموجهة إليها من قبل النقاد و الفلاسفة، و على الرغم من أنها حاولت أن تخدم الفن إلا أنه يبقى للعمل الفني حياته الخاصة به و هكذا يكون الحكم عليه قائم على أساس وحدته الكامنة و حيويته و فعاليته.

---

37 – "بذور ا

38 – "النقد ا

المبحث الثاني
مفهوم المحاكاة عند أفلاطون

أ– نظرية المثل عند أفلاطون

ب– قصة الكهف

مفهوم المحاكاة عند أفلاطون :39

[39] – ولد الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أثينا سنة 428 ق.م في عائلة أرستقراطية، تثقف ثقافة واسعة كأحسن ما يتثقف أبناء طبقته، كان في مراهقته شاعرا، نظم الشعر التمثيلي، و اشتغل بالرسم و كان من هواة التصوير، كما اهتم بـــالعلوم و لاسيما الرياضيات، و عندما بلغ العشرين من عمره تعرف إلى أستاذه سقراط، فكان ذلك نقطة هامة في حياته لأنـــه لازمه فراح يعلمه قواعد المنطق و نظام الأخلاق، و لعل تأثير أستاذه عليه جعله يهجر الفنون و يتجه إلى التفكير الفلسفي و السياسي خاصة و أن مدينته كانت تعيش أزمة سياسية حادة بعد حروب طويلة، كما أن موت سقراط الـــذي كـــان أفلاطون يراه ظلما و تعسفا دفعه إلى التفكير في إقامة دولة أو جمهورية مثالية عادلة أساسها التعليم و التربية، و بعد وفاة سقراط غادر أثينا إلى ميغاري فاتصل بالرياضي الكبير إقليدس، و منها إلى مصر حيث اطلع على علم الفلك، و أخيرا عاد

نظرية المثل عند أفلاطون :

تعود بداية ظهور نظرية المحاكاة إلى القرن الرابع قبل الميلاد (4 ق.م)، و بالتحديد مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون (428-347 ق.م) و نظريته في المثل التي تعد الأساس و المنطلق الذي تبني عليه فلسفته بكاملها في الفن و الجمال و التي أراد بها التعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة، فنظرية المثل كانت تعبيرا عن نظرية عقلية كلية، و هكذا فإن فلسفة أفلاطون المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة أي أنها توجت الوجود كله بعالم المثل .[40]

لقد كان أفلاطون يرى أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: فالدائرة الأولى هي دائرة المثل و المدركات العقلية و هي دائرة الحقائق الكلية، و الدائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس و الطبيعة و الواقع، و الدائرة الثالثة هي دائرة الفنون، و العلاقة التي تربط بين هذه الدوائر الثلاث هي علاقة محاكاة و تقليد.[41]

كما عبر إحسان عباس عن هذه الدوائر بقوله: "الأولى عالم المثل، و الثانية عالم الحس و هو صورة للعالم الأول، و الثالثة عالم الظلال و الصور و الأعمال الفنية."[42]

لقد قسم أفلاطون الكون في ضوء فلسفته المثالية إلى عالم مثالي كامل من صنع الإله يتضمن الحقائق المطلقة و التي لا يمكن لمسها في الواقع، و عالم محسوس طبيعي مادي هو عالم الموجودات و الذي هو ظل أو صورة منقولة عن عالم المثل؛ و معنى ذلك أن العالم الطبيعي

إلى بلاده أثينا فأنشأ بها سنة 387 ق.م مدرسته التي أطلق عليها اسم الأكاديمية نسبة إلى بستان أكاديموس الذي أسست على مشارفه، و بها قضى بقية حياته في التدريس و التعليم و توضيح فلسفته و آرائه و تأليف محاوراته المهمة.

توفي سنة 347 ق.م محاطا بتلاميذه الذين أحبوه كما أحب هو أستاذه سقراط.

و قد نسب الأقدمون إليه ستة و ثلاثين مصنفا منها محاورات و رسائل كـ:" الجمهورية"، و كتاب "القوانين" و "المأدبة" و "فيدون" و "السياسي" و غيرها، و ما يلاحظ أن جل مؤلفاته التي حفظت تتميز بوحدة في الموضوع و الأسلوب، لكن أضيف إليها بعض المؤلفات مشكوك صحتها تم تفنيد بعضها، و يعتمد أفلاطون في عرض آرائه على المحاورة (dialogue) التي تقوم على ثلاثة أسس هي : الأخذ بعنصر المسرح و الجدل و الشرح .

ينظر " تاريخ الفلسفة اليونانية"- يوسف كرم – دار القلم – بيروت – ط3- ص 62 – 63.

[40] – ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصيحي- مطابع الأصيل- حلب- سوريا- 1981- ص 48.

[41] – ينظر "في النقد الأدبي" – د.شوقي ضيف- دار المعارف- القاهرة- ط6-1962- ص 15.

[42] – "فن الشعر"- د.إحسان عباس- ص 17.

الموجود هو عالم مشابه و مماثل لعالم المثل فهو محاكاة له و صورة عنه و ذلك ما سماه أفلاطون التقليد الأول أي صورة المثل في الواقع.[43]

و لشرح ذلك يمكن تقديم مثال الشجرة، فالشجرة الموجودة في الواقع أي في العالم الطبيعي هي صورة للشجرة الأولى الموجود في عالم المثل التي خلقها الإله أي إنها تقليد للمثال الأول، فإذا رسم الفنان (الرسام) شجرة ثالثة فإنه سينقلها عن الشجرة الثانية التي هي بدورها صورة عن الشجرة الأولى، ففي حالة الفنان يمكن إطلاق عبارة "تقليد التقليد" أو "محاكاة المحاكاة" لأنه حاكى الشجرة الثانية التي هي بدورها محاكاة للشجرة الأولى في عالم المثل.

و ما دام العالم الطبيعي الموجود هو عالم مشابه و مماثل لعالم المثل، فهو محاكاة له و صورة عنه، و من تم فهو صورة ناقصة لا تطابق الحقيقة مثل التمثال الذي يرسم لشخص ما، لذلك رأى أفلاطون أن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها إنما هي صور لأفكار مكنونة هي المثل الموجودة حقيقة، من هذا المنطلق جعل للحقيقة منازل ثلاث: أولاها مترلة الصنع الحقيقي و الخلق و هو عمل الله صانع المثل، و الثانية هي الصنع الإنساني، و المترلة الثالثة هي المحاكاة، و هي خلق للمظاهر و للصور لا للحقائق.[44]

فالحقيقة موجودة في المثل التي لها حسب أفلاطون وجود مستقل عن الأشياء المحسوسة، فكل ما هو موجود في عالم الحس ليس إلا محاكاة لعالم الصور و الأفكار الخالصة.

و كما ذكرت سابقا فإن نظريته في المثل تعد أساسا لفلسفته في الفن و الجمال أيضا لذلك افترض في نظريته "وجود مثال للجمال خارجي و تصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، و يقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال."[45]

و يبدو أن أفضل تفسير لنظرية المثل الأفلاطونية نجده عند كميل الحاج في موسوعته الفلسفية و الاجتماعية حيث يعبر عنها بقوله: "تعتبر نظرية المثل نقطة الانطلاق لفلسفة أفلاطون بكاملها، فهذه النظرية لها المكان الأول إلى جانب الآراء السياسية، فالمثل عند أفلاطون هي الصور المجردة أو الحقائق الخالدة في عالم الإله، و هي لا تفسد و لا تندثر و لكنها أزلية

---

[43] - ينظر "النقد المسرحي عند اليونان"- د.عطية عامر- المطبعة الكاثوليكية- بيروت- 1964- ص 84.

[44] - ينظر "نظريات الشعر عند العرب"- د.مصطفى الجوزو- ص 89.

[45] - "الأسس الجمالية في النقد العربي"- د.عز الدين إسماعيل– دار الشؤون الثقافية العامة- القــاهرة- ط3-1986- ص35.

أبدية، و الذي يفسد و يندثر إنما هو الكائن المحسوس، فهناك إذن بالنسبة إلى أفلاطون عالمان: عالم العقل أو عالم الإله، و فيه المثل العقلية و الصور الروحانية، و عالم الحس أو عالم الظلال و فيه الصور الجسمانية و الأشخاص الحسية، فكأن عالم الحس هو عالم الظواهر المتغيرة، و كأن عالم العقل هو عالم الحقائق الثابتة، و تشبه الحقائق التي في عالم العقل النسخ التي في عالم الحس، كنسبة الأشخاص الحقيقيين إلى الصور التي في المرآة، و الفرق بين الصور المنطبعة في مرآة الحس، و الحقائق الموجودة في عالم العقل هو أن صورة المرآة الحسي صورة خيالية متغيرة، في حين إن المتمثل من الحقائق في عالم العقل صور روحانية مجردة أو مثل ثابتة تحرك الأشخاص و لا تتحرك و لها الوجود الدائم و الثبات المستمر، و معنى ذلك أن المثال هو الحقيقة المعقولة القائمة بذاتها و هو أزلي و ثابت لا يتغير و لا يفسد و لا يندثر، أما الكائن المحسوس فهو جزئي و كثير و متغير، و بين الحقائق العقلية و الأشياء الحسية مطابقة و مشاركة إلا أن المحسوس أدنى مرتبة من المعقول، و إذا كانت العامة لا تحكم على حقيقة الأشياء إلا بالاستناد إلى حواسها، فالفيلسوف يعلم أن المثل خارجة عن متناول الحواس و لا يمكن إدراكها إلا بواسطة العقل، نعم إن مثال الإنسان أكثر حقيقة من سقراط، و ليس لسقراط حقيقة إلا لأنه يشترك في مثال الإنسان."[46]

قصة الكهف:

تعتبر صورة الكهف أو خرافة الكهف الشهيرة التي أوردها أفلاطون في كتابه "الجمهورية" خير تعبير عن نظرية المثل، فهي تؤكد صلتها بنظرية المحاكاة.

و يدور مضمون هذه الخرافة حول أناس وضعوا منذ طفولتهم في كهف و هم مكبلون من أرجلهم و رقابهم بسلاسل ثقيلة بحيث لا يستطيعون الحركة و لا التلفت، و قد أداروا ظهورهم إلى فتحته الخلفية التي تتأجج أمامها نار عظيمة تلقي ضوءا يمتد إلى داخل الكهف، و أمامهم جدار لا يرون عليه إلا ظلالهم و ظلال الأشياء، و أشباح أشخاص يتحركون وراءهم، كما أنهم لا يسمعون سوى صدى الأصوات الخارجية، فإدراك هؤلاء الناس للأشياء

---

[46]- "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي" – د.كميل الحاج- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط1-2000-ص47.

يشبه إدراكهم لظلال النار على جدران الكهف، فيخالونها الحقيقة الوحيدة كونهم لا يملكون أية فكرة عن الواقع.[47]

فإذا ما استطاع أحدهم التخلص من قيوده و غادر الكهف، فإنه سيبصر حقائق الأشياء في النور في منأى عن الظلال، أي أنه سيبصر الأشياء نفسها لا أشباحها، و بهذا يستطيع أن يفهم أنه كان يعيش في خداع، و الناس في هذا العالم سجناء، و الفلاسفة هم الذين أفلتوا من الأسر و تجاوزوا المحسوس و استطاعوا الخلاص من الجمود إزاء الأشباح بالجدل.[48]

و هذا يعني أن عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجردة التي تسبق الوجود الذي يعد محاكاة حسية للحقيقة بمثابة الظلال من النار، أما الكهف فإنه يمثل الحياة التي نعيش فيها أي يمثل العالم المحسوس، فمثال الكهف إذن وضع للتمييز بين الحقيقة و مظهرها و أعطى الأولوية لعالم الأفكار الذي يعلو عالم المحسوسات، و هكذا يقدم أفلاطون صورة جزئية للعالم المحسوس الذي نعيش فيه و الذي لا يوجد فيه أي مثل أعلى.

الفن محاكاة :

تتبلور فلسفة أفلاطون في الفن فيما أسماه بالمحاكاة Imitation، فالفنون عنده و منها الشعر محاكاة للواقع الذي هو محاكاة لعالم المثل، فالرسام عندما يرسم سريرا إنما يحاكي السرير الذي صنعه النجار الذي بدوره حاكى صورة السرير كما هي في عالم المثل، و بهذا يكون الفن محاكاة للمظهر لا للجوهر، و بالتالي فهو خداع و تشويه.

و يستند أفلاطون إلى عالم المثل في نظريته للمحاكاة لهذا رأى أن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للشيء هي تقليد التقليد فلا حاجة إليه، فبالنسبة إليه أن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود، لهذا يذهب إلى أن الشعر عمل حقير لأنه لا يمثل فكرة، و إنما يمثل

---

[47]- ينظر " الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي"- د.كميل الحاج- ص 47.

[48]- ينظر "الجمع بين رأيي الحكيمين"- الفارابي- قدم له وحققه د.ألبير نصري نادر- المطبعة الكاثوليكية – بيروت- ط1-1960- ص 10.

الشيء الذي يمثل الفكرة، و هذا معناه أن الشاعر ينهل من عالم المادة لا من عالم المثل و الأفكار.[49]

فالفنون و منها الشعر عند أفلاطون ليست إلا محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة، و في ذلك بعد واضح عن عالم المثل، و كأنه لم يلاحظ أن الفنان لا يقدم صورة طبق الأصل عن الطبيعة بل يضيف إليها من مشاعره و عواطفه و طموحه، و قد عبر زكي نجيب محمود عن هذا المعنى بقوله: "فهو لم يلحظ ما للفن من خلق و لم ير أن الفنان لا يقتصر على تقليد الطبيعة، بل يكملها و يسبغ عليها شيئا من شعوره و طموحه."[50]

لقد هاجم أفلاطون الشعر و اعتبره تافها حين عده محاكاة للطبيعة و للمظاهر المادية التي هي بدورها تحاكي المثل أي الصور العقلية، فالمثل عنده هي الحقيقة.

إن دعوة أفلاطون إلى القول: إن الفن تقليد للطبيعة و محاكاتها كان الهدف منه الوصول إلى أن الفن ناقص بطبعه، كما قرر "أن الطبيعة نموذج لمثال يحاول الفنان أن يحاكيه و لكنه يقصر عن محاكاته، ذلك لأن الفنان في رأيه يقف عند ظواهر الأشياء لا على جوهرها المثالي."[51]

و الفن بالنسبة لأفلاطون هو طريقة في التعبير بواسطة أشياء حسية عن عالم المثل، فعالم الفن هو عالم أشباح و ظلال كلها ترمز إلى عالم آخر.

لقد ربط أفلاطون الفن بنظريته الابستمولوجية، فاعتبر محاكاة الفنان للطبيعة محاكاة لما هو محاكاة أولى لأن الطبيعة تحاكي الأصل، و لذلك قال: إن الفن يبعد عن عالم المثل بمقدار درجتين، و الظاهر أنه كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة في الإجادة و الإتقان، لأنها هي الأصل، و الأصل أفضل و أجود من صورته، فالطبيعة الحسية كما هي في الواقع أرقى و أفضل من تصوير الفنان لها، و بالمقابل فإن الطبيعة المثالية و هي الأصل الأول و المثل الأعلى تكون أكثر جمالا من الطبيعة الحسية.

---

[49]- ينظر "النقد الأدبي- أصوله و مناهجه"- سيد قطب – دار الفكر العربي- ص 109.

[50]- "بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم"- د. كريب رمضان- ص 27.

[51]- المرجع نفسه – ص 28-29.

و يذهب في إحدى تشبيهاته إلى الاعتقاد بأن عمل الوهم هو العمل نفسه الذي يقوم به الفن، فالفن محاكاة المحاكاة، و الفنون بصفة عامة كالشعر و الرسم "محاكاة محرفة، عابرة، خادعة، ماسخة، تصور بخبث السطور و الألوان و نور الأشياء التي تحاكيها."[52]

كما عبر فرانسوا شاتلي عن مفهوم المحاكاة الأفلاطونية بقوله: "و السرير هو المثل الذي يضربه أفلاطون في الجمهورية، إذ يبين لنا بوضوح هذه المحاكاة، فوراء كثرة الأسرة هناك مثال واحد للسرير، و الذي يصنع السرير ينظر إلى مثال السرير قبل كل شيء، فهو يحاكي المثال، أما المصور فهو يصنع أيضا سريرا و لكن هذا السرير هو محاكاة لسرير النجار الذي هو بدوره محاكاة لمثال السرير."[53]

لقد اختار أفلاطون فن التصوير وسيلة لشرح نظريته في المحاكاة التي طعن بها الفن، و لم يحاول اختيار شيء متحرك تدب فيه الحياة، و كأنه باختياره لمثال السرير أراد أن يسخر من الفن، و أراد أيضا أن يظهر أن دور الفنان ليس سوى دور تافه، و مرد ذلك كله خضوعه لفلسفته المثالية، فهو فيلسوف ينتقل من الأفكار إلى الأشياء، و يؤمن بوجود الفكرة مستقلة عن الشيء ذاتـــــه.

فحملته على الشعر حملة ميتافيزيقية نابعة من نظريته في المثل التي هي تعبير عن نظرة كلية إلى العالم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة.

و ما هو ملاحظ أن أفلاطون دعا إلى ضرورة اتسام الفن بالشمولية و ابتعاده عن الجزئية كي يكون جديرا بالسمو، و هكذا فإن هجومه على الشعر كان سببه محاكاة الشعر للظواهر الجزئية المتغيرة محاكاة حسية و ابتعاده عن المثل العقلية الكلية الثابتة، و بما أن التشبيه هو أداة المحاكاة فإنه يتحمل وزر الطابع العيني الحسي للشعر، و من تم فقد هاجمه أفلاطون أيضا من خلال هجومه على كل ما يرتبط بالحواس الظاهرة، و هذا يوضح أنه كان يعتبر المحاكاة تشبيها حسيا يعكس ظواهر الطبيعة الجزئية المتغيرة.[54]

و تنقسم المحاكاة عنده إلى: محاكاة حقيقية و محاكاة مزيفة، فالمزيفة أساسها الظن، و هي تحاكي الواقع المحسوس، و من أمثلتها: فن الخطابة السفسطائية و الشعر التمثيلي

---

[52]- " أفلاطون و الديالكتيكية"- د.فتحي التريكي- الدار التونسية للنشر- 1985- ص 55-56.

[53]- المرجع نفسه – ص 56.

[54]- ينظر "أصول النقد العربي القديم" – د.عصام قصيحي- ص48.

أو الدرامي، و في هذين الفنين خداع و إيهام بأن المظهر هو الحقيقة، أما المحاكاة الحقيقية فهي صنعة ذلك الفنان الذي يبحث عن الصور أو المثل التي سوف تظهر جميلة، و من نماذجها: الفن الغنائي و الملحمي في الشعر، كشعر بندراوس الذي تتوفر فيه المعرفة الحقيقية للجمال، أما فن التصوير بالنسبة إليه (أفلاطون) فيكون جميلا إذا حافظ على القياس و النسب. [55]

و عليه فالمحاكاة عنده اتخذت ثلاثة معان هي : محاكاة بمعنى التمثيل و محاكاة سطحية و محاكاة مستنيرة، فالمعنى الأول قصد به فن التمثيل و الفن المركب و المعقد، فهو يرى أن شاعر التراجيديا أو الكوميديا لا يعبر عن نفسه بل عن شخوص مسرحياته بتقمصه شخصية النبيل و الشرير على السواء، و بالتالي تكون عواطفه مزيفة، و يكون أيضا صاحب شخصية مزدوجة و هذا يتنافى مع قوانين الجمهورية المثالية الأفلاطونية، و في هذا المعنى ورد قوله: "فمن خصائص دولتنا وحدها أن الحذاء فيها حذاء فحسب و ليس ملاحا في الوقت نفسه، و أن الزارع زارع فقط و ليس قاضيا في الوقت ذاته، و أن الجندي جندي و ليس تاجرا كذلك، و كذا الأمر في الجميع، و على ذلك فإن ظهر في دولتنا رجل بارع في محاكاة كل شيء و أراد أن يقدم عرضا لأشعاره على الناس فسوف ننحني تبجيلا له و كأنه كائن مقدس معجز رفيع، غير أن علينا أن ننبه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا إذ أن القانون يحظر ذلك، و هكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر و نزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى."[56]

و الملاحظ أيضا أنه رفض كل فن مركب وحتى الإيقاعات المركبة كما هو الشأن بالنسبة لآلة المزمار القادرة على عزف قدر كبير من النغمات.

و المعنى الثاني أي المحاكاة السطحية يقصد بها محاكاة المظهر و بالتالي فهي بعيدة عن الحقيقة قائمة على الظن، و قد عبر عن ذلك بقول: "إن من لا يعرف الحقيقة بل يقتصر على إتباع الظنون لا يصل إلا إلى فن مضحك، بل إلى فن لا ينطوي على أي قيمة على الإطلاق."[57]

أما المعنى الثالث، و هو المحاكاة المستنيرة فيقصد بها المحاكاة التي تقترب من الحقيقة و تبحث عن الجوهري، و نموذج هذا النوع من المحاكاة الشعر الغنائي و الملحمي بعد تخليصهما

[55]- ينظر "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة " – د. وفاء محمد إبراهيم- ص 23.

[56]- "دراسات في علم الجمال" - مجاهد عبد المنعم مجاهد- دار عالم الكتب- بيروت- ط2- 1986- ص 48.

[57] -"دراسات في علم الجمال" – مجاهد عبد المنعم مجاهد – ص 49.

من سرد قصص الأبطال، يقول في محاورة جورجياس: "المحاكاة التي لا تتغلغل في معرفة طبيعة الشيء ليست لها قيمة."[58]

معايير تقدير الفن عند أفلاطون:

إن أسمى الغايات عند أفلاطون هي معرفة الحقيقة، لذلك يتحدد عنده مقدار الأدب أو الفن بمقدار ما يقدمه في مجال المعرفة، و قد رفض في نظريته المعرفية الاعتماد على الحواس لعدم قدرتها على الحصول على معرفة تتصف بالوحدة و الثبات، و ذلك لأن المعرفة الحسية ما هي إلا معرفة للوهم و ليست معرفة لجوهر الأشياء "و من هنا يمكن أن ننتهي إلى أن شرط تسمية الفنون بأنها جميلة عند أفلاطون أن تمنحنا معرفة أو تساعدنا في إحراز هذه المعرفة."[59]

و معرفة الحقيقة لا تكون بالحواس فقط بل باستخدام العقل و سبب ذلك أن المحسوسات صورة ناقصة لعالم الحقيقة، فقد كان يرى أن لا وجود للحقيقة في الظواهر المتغيرة بل هي موجودة في المثل أو الصور الخالصة، و هذه المثل لها وجود حقيقي مستقل عن المحسوسات، و كل ما نراه في عالم الحس ليس إلا انعكاسا لعام المثل الخالصة.[60]

و الشعر كسائر الفنون صورة من صور المحاكاة الناقصة، فهو لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها بعيدة عن الحقيقة، أي أنه محاكاة للمظهر لا للحقيقة، و من ثم فإنه خداع، و بهذا الوضع يكون بعيدا عن الحقيقة بثلاث درجات لأنه صورة منقولة عن صورة ليست هي بدورها من الحقيقة في شيء، و لتوضيح هذه الفكرة أي أن الشعر بعيد عن الحقيقة يقول أفلاطون على لسان سقراط: "سوف أحدثك يا صاحبي بما أعتقد رغم ما أكنه منذ الصغر من حب و احترام لهوميروس لأنه أمير الشعراء في المأساة و معلمهم الأول، لكني لا أبجل الإنسان أكثر من الحقيقة لذا يجب أن أتكلم:

– ما قولك في صانع السرير ؟ ألم نقل الآن أنه لم يصنع الصورة الحقيقية للسرير إنما صنع سريرا خاصا ؟

---

[58]- "المرجع نفسه – ص 50.

[59]-"علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة"- د. وفاء محمد إبراهيم- ص 23.

[60]- ينظر " النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون" – د.محمد صقر خفاجة- دار النهضة العربية- القاهرة -1962- ص 98.

- نعم هذا صحيح !

- فإذا لم يصنع ما يوجد حقيقة فإنه لا يصنع الوجود الحقيقي بل يصنع ما يشبه الحقيقي و هو غير حقيقي، فهو لا يكاد يقول الحقيقة."[61]

و ما يمكن استنتاجه من هذا القول أن صورة السرير التي يرسمها الفنان بعيدة ثلاث مرات عن المثال الحقيقي، و الشعر كالرسم محاكاة للمظهر لا للحقيقة، فالشاعر يخدعنا بأسلوبه و موسيقاه و لا يقدم لنا الحقيقة بل ظلا من الحقيقة.

إن أفلاطون يلح و يصر على اشتمال الفن على الحقيقة، كما يلح على ضرورة معرفة الشاعر بحقيقة ما يقوله معبرا عن ذلك بقوله: "أما الفن الحقيقي فهو على حد قول الإسبرطيين إذا لم يتضمن الحقيقة لا يكون فنا على الإطلاق."[62] و يقول في موضع آخر: "إن كل الفنون ذات الشأن تستلزم المناقشة و إمعان الفكر في الطبيعة و في السماء و بهذا تحصل على السمو الفكري و الكمال الصحيح."[63] و في ذلك تأكيد على أن الفنان الحق هو ذلك الذي توغل في عالم المعرفة.

و يذهب أفلاطون إلى أن الفن أو الشعر لا ينقل حقيقة الأشياء و إنما صورها و مظاهرها، فالفن ما هو إلا لعب و عبث يقدم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم و بين جوهر المعرفة، و لذا فهو يرفض مقولة: "الفن يشابه الحقيقة"، و هو يدعو إلى أن يتصف الشعر بالشمولية و يتسامى عن الجزئية، ولذلك فهو يقتصر على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون الجوهر، و هو بهذا يوهم بالحقيقة لأنه يعتمد التشبيه و التخييل، فالحقيقة إذن هي معيار الشعر عند أفلاطون، و بما أن الشاعر يقتصر في محاكاته على ظاهر الشيء دون جوهره محاولا إقناع الناس بما يريد فإنه لهذا السبب لا يعتبر مبدعا حقا لأنه لا ينشد الحقيقة بل ما يوهم بالحقيقة.[64]

و الظاهر أن أفلاطون يؤكد دوما على بعد الشعر عن الحقيقة، فيضرب أمثلة عن ذلك منها قوله: "إن شاعرا مثل هوميروس يتكلم عن كثير من الفنون و هو يجهلها، فيحدثنا عن

---

[61]- "النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون"- د.محمد صقر خفاجة- ص 99.

[62]- "أصول النقد العربي القديم" – د. عصام قصبجي – ص 43.

[63]- المرجع نفسه – ص 43.

[64]- ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام القصبجي – ص 45.

قيادة العربات و قيادة الجيوش و فن الطب و غيرها، و مع أنه لم يشترك في أي سباق للعربات و لم يتول قيادة جيش من الجيوش، و لم يداو مريضا واحدا، لذا فهو لا يعرف عن هذه الفنون شيئا البتة إلا مظاهرها الخارجية، وبالمثل إذا حدثنا هو و غيره من الشعراء عن الفضيلة، فإنما يحدثنا عن ظلها و هو لا يعرف شيئا عن حقيقتها، لذلك فإن شعره و كل شعر المحاكاة يفسد عقول الذين يسمعونه، فلا بد إذن من نفي هؤلاء الشعراء المقلدين من المدينة الفاضلة ما داموا لا يعرفون الحقيقة و لا يستطيعون تعليمها أو الكشف عنها."[65]

و عليه يمكن أن نخلص إلى أن الحقيقة لا تلتمس عند الشعراء بل عند الفلاسفة لذلك دعا أفلاطون الفنان إلى الاتصال بالحقيقة أو لا ثم محاكاتها محاكاة مباشرة، و لا يتحقق ذلك إلا بأن تسبق الفلسفة الفن في شخصه و هو بذلك يسعى للإعلاء من شأن الفلسفة و الحط من قدر الفن.

و فضلا عن هذا كله، فقد عاب على الشعر أنه يهدف إلى التأثير في الجمهور بإثارة ما فيهم من انفعالات، و هذا معناه أن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل، و بدلا من تنمية العقل و تربية النشئ على الشجاعة و البطولة نجدهم يثيرون عاطفتي الشفقة والخوف مما يجعل الناس ضعفاء و مستسلمين للعواطف. [66]

وما يلاحظ أن أفلاطون كان في بداية أمره معجبا بهوميروس إعجابا شديدا ، فكان يحفظ شعره ويردده ، لكنه تنكر له فيما بعد ، و لم يكن تنكره نفيا لجمال الشعر ، بل تدينا و غيرة على الآلهة من أن تعامل معاملة البشر و أن ينسب إليها ما لا يصح نسبته إليها [67]

و قد ذهب في حملته على الشعراء إلى القول إنهم لا يتوفرون على أدنى معلومات و معارف عن الموضوعات التي يحاكونها وفي"فايدروس" و "أيون" فسر أفلاطون شعر هوميروس بأنه لا هو فن و لا هو معرفة لأنه لا يعرف ما يقول عن ما هو الصواب أو الخطأ ، أو بمعنى آخر لا يستطيع أن يتجاوز الجزئي المحسوس إلى الأصول الثابتة ، فهذا الشاعر وصف في شعره الحروب والمعارك و لكنه لم يكن رجل حرب ، كما أنه وصف الطب لكنه لم يكن يعرف شيئا

---

[65]- "النقد الأدبي عند اليوناني من هوميروس إلى أفلاطون" – د.محمد صقر خفاجة- ص 100.

[66]-ينظر" في النقد الأدبي "شوقي ضيف – ص 21.

[67]-ينظر"مقدمة في النقد الأدبي " د. علي جواد الطاهر–منشورات المكتبة العالمية–بغداد–المؤسسة العربية للدراسات و النشر–بيروت- ط2- 1983–ص78.

عن مبادىء الطب، و مرد ذلك كله أن الشعراء لا يعتمدون على الطريقة العقلية ، بل يخضعون لنشوة الوحي والإلهام.[68]

– نظرية الإلهام أو العبقرية:

قبل أن أتطرق لأصول نظرية الإلهام أو العبقرية عند أفلاطون لابد أن أشير إلى ماهيتها و مفهومها ، فهذه النظرية "تفسر ميلاد العمل الفني ، أو عملية الخلق الفني بإرجاعها إلى نوع من الوحي أو الإلهام ، فالفنان يستلهم عمله الفني لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، و إنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا، أو من وحي سماوي خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية أو حتى من شياطين خفية."[69]

و تجمع دراسات كثيرة على أن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الأصالة الذاتية للفنان ، فمعظم الفنانين يرجعون فنهم إلى أنه ثمرة لقبس من الإلهام ، و هدفهم من ذلك إثبات أصالة ذلك الفنان و بعدهم عن التقليد و محاكاة أعمال غيرهم ، فهذه النظرية إذن تؤكد على أصالة الفنان أصالة كلية ، و كأنما هو مخلوق إلهي هبط من السماء و مادام فنه غير متأثر بفن إنسان آخر ، و غير ناتج عن مجتمع أو تاريخ، و غير خاضع لقوانين ، و غير مرتبط بزمان أو مكان، فهو مخلوق من العدم، و هو هبة إلهية تحدث في ذهن الفنان فجأة دون سابق إنذار، مما يصعب تفسيرها أو تحديد خصائصها أو مقارنتها لأنها إلهية، و في هذا كله يكمن سر الأصالة. [70]

ونتيجة لذلك كله توصل أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية إلى خلاصة مفادها " أن الإبداع الفني يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو إرادة ، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة، و هذه الومضة لا تكترث بفكر أو إرادة ."[71]

---

[68]– ينظر"علم الجمال–قضايا تاريخية و معاصرة" د. وفاء محمد إبراهيم –ص 23

[69]– "جماليات الفن–المناهج و المذاهب والنظريات " د. علي عبد المعطي محمد – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – 1994- ص 72.

[70]–ينظر " الإبداع الفني و تذوق الفنون الجميلة" د.علي عبد المعطي محمد – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – مصر – 1995 –ص 56 -57.

[71]– المرجع نفسه – ص 58.

و إذا ما تعمقنا قليلا فإننا سنجد أصولا لنظرية الإلهام مند القدم عند الإغريق، و من بعدهم الرومان، فقد استقروا على وجود آلهة تتخصص بالفنون، و الأسطورة اليونانية تروي أنه كان للإله زيوس القابع على جبل الأولمب –و هو كبير الألهة– تسع بنات، و تسميهن الأسطورة the muses و هن ربات الفنون، و كل ربه من هذه الربات تختص بفن، فكان للشعر ربة، و للخطابة ربة، و كذلك الدراما و الكوميديا و هكذا، و كان أفلاطون وتلاميذه في الأكاديمية يحتفلون كل سنة بعيد لهذه الربات ، فيقومون بطقوس شبه دينية موجهة إليها .[72]

إن إقرار الإغريق بوجود آلهة خاصة بالفنون كالشعر دفعهم إلى الاعتقاد بأن الإله يهب للشاعر القدرة على قول الشعر و ذلك بإلهامه و الإيحاء إليه، كما اعتقدوا أيضا أن الآلهة إذا رضيت عن الشاعر أجاد و أبدع، و إذا حدث العكس شعر بالعجز و توقف، فيجعل من التوسل إليها و استعطافها وسيلة للاستعانة بها ، ومن الأدلة على ذلك افتتاح الإلياذة ب:" غني أيتها الآلهة غضب أخيل........" و الأوديسة بـــ: " أي ربة الشعر حدثيني عن الرجل الذي رأى عادات أناس كثيرين و مدائنهم بعد أن سقطت أسوار طروادة"[73].

و قد تشعر الموهبة و حالات الوحي الشاعر بالتميز، و بالمقابل قد تدفع ببعض المفكرين إلى اتخاذها ذريعة للحط من مترلته (أي مترلة الشاعر)، و هذا ما نستشعره عند أفلاطون عندما جرد الشعراء من الإرادة والعلم و التفكير منتهيا إلى أن أُنهم يلهمون إلى قول ما تدفعهم ربات الشعر على قوله ، أي إنهم أناس موهوبون خصتهم الآلهة بنعمة الوحي و الإلهام، و بهذا يتضح أن أفلاطون هو أول من أرسى أصول نظرية الإلهام أو العبقرية مقيما الحجج و مستندا إلى الأدلة، والنص التالي خير تعبير عن تلك النظرية و فيه يقول: " إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك، قوة كالتي في الحجر الذي سماه يوربيس (مغناطيس) و سماه الآخر حجرا هيراكليا ...... و بنفس هذه تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم، و بذا تتصل الحلقات لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الغنائي ....لأن الشاعر كائن ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه و عقله،

---

[72]- ينظر " فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة" د. محمد علي أبو ريان – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ط10 -1994 –ص 16 – 17 .

[73]- ينظر " مقدمة في النقد الأدبي" - د . علي جواد الطاهر – ص 30

و ما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب، و مادام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة، عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر .....إنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن و لكن عن وحي إلهي.... إن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان و لا من نظم البشر، لكنه سماوي من صنع الآلهة، و ما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة، كل عن الإله الذي يحل فيه، و لإثبات دلك تعمد الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائي، ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون؟" [74]

فالشعر إذن عند أفلاطون يتم بملحمة إلهامية أشبه بالجنون أو الهوس أ المس الإلهي، و معنى ذلك أنه فعل إلهي غير إنساني لا صلة له بالواقع، و بالتالي تكون العلاقة بين الشاعر و ربات الشعر علاقة سلبية هي علاقة تلق فقط، أي أنه يتلقى الشعر من قوة خارجية.

ويشبه أفلاطون الشاعر بالنحل، فيصفه بأنه شيء خفيف و مجنح ومقدس، و أنه ليس أهل لابتكار جميل إلا في الطريق الذي دفعته فيه آلهة الشعر، و يؤكد أيضا أن الشعراء ليسوا هم الذين يقولون الأشياء ذات القيمة الكبيرة، و إنما هو الإله نفسه يسمعنا صوته بواسطتهم، و لا يتردد في الجزم بأنه ليس في الشعر الجميل شيء إنساني، بل هو إلهي أي من إبداع الآلهة، وإن الشعراء ليسوا سوى وسطاء فكرة آتيه من تلك الآلهة. [75]

و يستند في أقواله هذه إلى ما أعلنه بعض الشعراء من أن أروع و أجود إبداعهم ليس سوى هدية من آلهة الفنون، و يدل هذا التأكيد المتواصل على أن أفلاطون كان يؤمن بنظريته إيمانا لا ريب فيه.

و يرى في محاورته " إيون أو عن الإلياذة " أن شارح الشعر و ناقده مثل الشاعر لا يصدر في عمله عن عقل إنما يصدر عن ضرب من الإلهام، بحيث يتأثر و يحكي تأثره غير معتمد على منطق أو عقل . [76]

---

[74]– "محاورة أيون أو عن الإلياذة "– أفلاطون – ترجمة : د . محمد صقر خفاجة و د. سهير القلماوي – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – 1956- ص 37 .

[75]–ينظر " النقد المسرحي عند اليونان " د . عطية عامر – ص 80

[76]–ينظر " في النقد الأدبي " د . شوقي ضيف – ص 14

و مهما يكن من أمر، فإن أفلاطون يعد أول فيلسوف أو مفكر تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن، و كما توضح سابقا، فإن الفن أو الشعر ضرب من الإلهام صادر من ربات الفنون، و ليست هذه الربات في محاورات أفلاطون سوى إشارات أسطورية أو رمزية، و يبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية أو الميتافيزيقية في الجمال بالذات " فربات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، تلك الوحدة المتعالية عن الحس، و التي تتربع في عالم وراء عالمنا، هو العالم المعقول، كأنما الأثر الفني جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات، و قيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة و شمولها و عمقها " [77].

على هذا النحو فإن الفنان يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتيته و فرديته.

و ما يلاحظ على نظرية الإلهام أو العبقرية أنها أهملت و صف اللحظات التي تسبق الإلهام أو تليه، و اقتصرت على وصف لحظات الإلهام التي تفاجئ الفنان وصفا أسطوريا خرافيا.

و تبقى الإشارة إلى أن الشاعر الحق عند أفلاطون هو الذي يستسلم لنشوة الوحي و الإلهام، و في هذا الشأن يقول: "غير أن هناك نوعا ثالثا من الجذب والإلهام مصدره ربات الشعر، إن صادف نفسا طاهرة رقيقة أيقظها فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد و شعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين، و تقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل، لكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الإلهام الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا، فلا شك أن مصيره الفشل، ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين." [78]

إن استقراء آراء أفلاطون عن مراتب الشعراء لا ييسر فهم مواقفه، فتارة يجعل الملهمين من الكائنات المقدسة، و تارة يجعلهم في المرتبة السادسة بين الصناع و العرافين بعد أن قدم عليهم الفلاسفة و الملوك والسياسيين و الرياضيين[79].

---

[77]- " فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة " د . محمد علي أبو ريان – ص 17- 18.

[78]- " فايدروس " أفلاطون – ترجمة : أميرة حلمي مطر – دار المعارف – ط1 – ص 68.

[79]- ينظر " أصول النقد العربي القديم " د. قصبجي – ص 40.

و هكذا يمكن أن نستنتج من هذا التنويع في المراتب أن أفلاطون يميز الشاعر الملهم من الشاعر المحاكي، فيحبذ الملهم، و يزدري المحاكي لكونه يشبه التصوير السلبي للظلال و ليس للمثل، ويفهم من هذا أن نه يجعل ثلاث مستويات لوجود الشيء و تشكيله، أي أن حملته على الشعراء اقترنت بنظريته في المثل التي ترى في ولوع الشاعر بالمحاكاة ما يجعله أدنى مرتبة من الصانع.

و يعلق محمد غنيمي هلال على نظرة أفلاطون هذه بقوله: "الشاعر أو الفنان بعامة يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها، و هو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف، بل دون مرتبة الصانع، و ذلك أن النجار مثلا يحاول أن يقرب في صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة من درجة الكمال بتأمله في صورة السرير المثالي، أو المنضدة المثالية، و هي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الإله، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية، وكذلك شعراء المآسي يحاكون الأشياء و الحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة، و من صورها الثابتة الخالدة المثالية."[80]

و لعل ارتكاز أفلاطون الدائم على القول بعالم المثل هو ما دفعه إلى الاعتذار و لو تهكما من ربة الشعر بقوله: إن ثمة نزاعا قديما بين الفلسفة و الشعر، و بعثه على التأكيد دوما على أن الشاعر منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه، و بالتالي هو أداة سلبية و حسب.

و يبدو أن الغموض يكتنف أسباب حملته على الشعر، فتارة يبعد الشاعر عن عالم المثل، ويجعل الصانع واسطة بينه و بين المثل، وتارة أخرى يعتبره ملهما تعتريه نشوة الإلهام الصادرة عن ربات الشعر، لكن كيف يبعده بعد ذلك عن عالم الإلهام و يقرر أنه يستلهم أنموذجه من الصانع؟ و لعل اعتقاده بأن الشعر محاكاة لظاهر الشيء المحسوس دون جوهره، و انصرافه عن الحقيقة من الأسباب الرئيسية لهذه الحملة، إضافة إلى خلطه بين الحقيقة الفلسفية و الحقيقة الشعرية، إلا أنه على الرغم من هجومه على الشعر، "فقد كان أقرب الفلاسفة إلى روحه، حتى لقد قيل إنه كان شاعرا تجريديا يتغنى بالماهيات، على أننا إذا لاحظنا أنه إنما حمل على الشعر ذي الطابع الحسي الظاهري الزاخر بالصور المتعددة الألوان أدركنا أن حملته تنطوي

---

[80]- " النقد الأدبي الحديث"- د. محمد غنيمي هلال – دار الثقافة – دار العودة – بيروت -1973-ص 34-35.

في حقيقتها على تمجيد خفي للشعر الروحي الذي يعلو على الظواهر و ينشد الحقيقة دون أن يقتصر على محاكاة مظاهر جزئية بعيدا عن روح الإبداع"[81].

و من النقاد من ذهب إلى الاعتقاد بأن أثر العامل التربوي الثقافي كان من أسباب حملة أفلاطون على الشعراء، فهو رفض أن يدرس الأطفال في مدينته الفاضلة القصص الكاذب الموجود في الشعر، و الذي لا يصور الحقيقة و لا يدعو إلى الفضيلة، لأنه كان يخشى تأثرهم بما يعرض لهم من شعر يصور الآلهة و الأبطال تصويرا مشوها من خلال صراعاتهم و أحقادهم، و يشعل نار الأهواء و العواطف، فهذا التصوير المشوه يراه أفلاطون أكبر خطإ للشاعر و مثال ذلك شعر هوميروس الذي رفضه بقوله:" يجب ألا تعطى الفرصة في المدينة لشعر هوميروس الذي يصور كل المعارك التي تدور بين الآلهة، بل يجب أن تبدل كل الإمكانيات حتى يقدم أولا للشباب القصص التي تهدف إلى خدمة الفضيلة". [82]

فالشعر إذن بالنسبة لأفلاطون لا يوافق الفضيلة، فالفضيلة عنده أهم من الشعر، و الفنان عنده مسؤول مسؤولية اجتماعية عن نشأة الأفراد في الجمهورية على أساس من الفضيلة التي يصورها من خلال قصص الأبطال و الآلهة في سلوكهم الحميد.

-نظــرية الــوهم :

لقد اتخذ أفلاطون من نظرية الوهم التي تحدّث عنها جورجياس السوفسطائي وسيلة جديدة للهجوم على الفن و الشعر و الشعراء، و ترتكز هذه النظرية على ظواهر الأشياء، و من هذا المنطلق رفض (أفلاطون) الفن القائم على الظاهر، لأن هدفه هو البحث عن الحقيقة، و تشبه نظرية الوهم نظرية التقليد أو المحاكاة من ناحية الأصل و من جهة الهدف، فكل منهما تقوم على ظاهر الأشياء دون مراعاة لحقائقها، و كل منهما أيضا تهدف إلى الخداع لا إلى إظهار الحقيقة و خدمة الفضيلة[83].

---

[81]- "أصول النقد العربي القديم"- د. عصام قصبجي- ص44-45.

[82]- "النقد المسرحي عند اليونان"- د.عطية عامر- ص 82.

[83]-ينظر"النقد المسرحي عند اليونان" د. عطية عامر- ص 88.

و يذهب ميشيل ديرميه إلى أن الوهم يحل محل التقليد عندما يكون التقليد عقيما أو عاجزا.[84]

و يطلق أفلاطون على فن التقليد الذي يقوم على ظواهر الأشياء كما تبدو لعين الفنان "فن الظاهر"، أما ذلك الفن الذي يرتكز على ما يتوهمه الفنان من ذلك الظاهر فإنه يسميه "فن خداع الظاهر"، و بذلك فإنه يوجه طعنة من طعناته القاتلة للشعر معتمدا على نظرية الوهم.[85]

– الشـــعر و المرآة:

يعتبر أفلاطون أول من ربط بين الشعر و المرآة، لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصور الشعر انعكاسا لظاهر العالم الحسي بعيدا عن العالم العقلي، فبالنسبة إليه أن كل ما يحتاج إليه الشاعر هو أن يأخذ مرآة و يديرها في جميع الاتجاهات، و الفن عنده مجرد مرآة عاكسة، و كما أن أي فرد قادر على أخذ مرآة و اللهو بها بإدارتها في جميع الاتجاهات فيرى ما يشاء، كذلك الفنان عمله كعمل المرآة لا أكثر، و في هذا الشأن يقول أفلاطون:" إن الفن أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله، فالفنان يدعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، أما السبيل إلى ذلك فهو أن تأخذ مرآة و تديرها إلى كل الجهات فإنك في الحال تصنع الشمس و كل ما في السماوات و الكواكب و الأرض و تصنع لنفسك و غيرك من الناس، و الحيوانات و النباتات و الأواني".[86]

و يتضح من هذا القول أن عمل الفنان لعب و عبث فقط، و يبدو أن استخدام أفلاطون لكلمة "مرآة" كان القصد منه إبعاد الفن عن عالم الإبداع، فهو يرى في لوحة الرسام أو قصيدة الشاعر مرآة تعكس صورة المحسوسات، و على هذا الأساس فالفن لعب لا يليق بالفيلسوف أن يحتك به لئلا يبتعد عن إدراك الحق و الخير و الجمال في جوهر الأشياء، و هو يؤكد ذلك بقوله: "إن المقلد لا يعرف شيئا مهما عما يقلده، فالتقليد عنده مجرد لهو و تسلية لا عمل جدي".[87]

---

[84]– ينظر" الفن و الحس" د. ميشيل ديرميه – ترجمة: وجيه البعيني – دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع– بيروت– ط1 – 1988– ص 235.

[85]–ينظر"النقد المسرحي عند اليونان" د. عطية عامر – ص 89.

[86]– "أصول النقد العربي القديم" د. عصام قصبجي – ص 42.

[87]– "أصول النقد العربي القديم" د. عصام قصبجي – ص 43.

و على الرغم من أن الشاعر يتلقى شعره عن طريق الإلهام الصادر عن ربات الشعر، إلا أنه لا يملك في عملية الإبداع أكثر من التلقي، فضلا عن أنه يحجب الحقائق المجردة، و لذا فإن شعره تصوير للظلال، و بذلك يكون الشعر لعب يقدم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم و بين جوهر المعرفة و الحقيقة.

و هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن أفلاطون عندما استخدم استعارة "الشعر و المرآة" كان يسخر من بعض الاتجاهات الفنية التي ظهرت في أيامه كتصوير الخداع البصري و الدراما الواقعية.

التراجيديا و الكوميديا:

استخدم أفلاطون نظرية الوهم في الفن لطعن الشعر المسرحي الذي كان يعتبره قائما على الخداع و لا يبحث عن الحقيقة، و في حديثه عن التراجيديا ركز على أثرها في نفوس المشاهدين، فهي تشكل خطرا حسب رأيه، لأن المشاهد لهذا الفن عندما يجد نفسه أمام مشهد محزن لأحد الأبطال يحس بلذة المشاهدة، فينساق مع ذلك المشهد مما يولد في نفسه نفس الشعور الذي يشاهده، و هو شعور لا يمكن التخلص منه حتى عند أفضل الناس و أكثرهم ثقافة و فكرا.[88]

و يتحدث في كتابه "القوانين" عن جدية الشعراء التراجيديين، ذلك أن هدفهم قد يلتقي مع هدف الفلاسفة إذا صور كل منهم الحياة في أجمل صورها و أرقاها، وبذلك يخلص إلى تعريف التراجيديا الكاملة بأنها تقليد للحياة الرائعة الجمال، الكاملة السمو، بل و يعلن أيضا أن الفلاسفة شعراء يحاولون تقديم حياة جميلة راقية، و لا يعني ذلك أن كل شاعر تراجيدي يملك الحرية الكاملة في تشييد مسرحه دون صعوبات، و إنما يجب أن يخضع شعره للرقابة حتى يكون تصويره للحياة رائعا و راقيا.[89]

و على هذا الأساس فإن الشعراء التراجيديين إذا خضعوا للأسس و القوانين التي وضعها أفلاطون، و أنتجوا أدبا يتفق مع أهداف الفلاسفة وجدوا لمسرحهم مكانا في مدينته

---

[88]- ينظر "النقد المسرحي عند اليونان" – د.عطية عامر- ص 91.

[89]- ينظر "النقد المسرحي عند اليونان" – د.عطية عامر - ص 92.

الفاضلة، و ذلك بأن يكون هدفهم هو تقليد الحياة الكاملة في أروع صورها و أسمى معانيها، و لم يلجأ أفلاطون إلى كثير من التفصيل في معالجته للتراجيديا، و إنما ركز اهتمامه على خطرها، و دعا إلى ضرورة فرض رقابة على الأعمال المسرحية، و بالمقابل تحدث بإطناب عن الجوقة المسرحية لما لها من تأثير في جمهور المشاهدين.[90]

و لقد كان من الطبيعي أن يتعرض لنظرية التطهير بعد حديثه عن أثر التراجيديا في نفوس المشاهدين، و هو يعبر عن ذلك بقوله: "عندما أنشد بصوت عال قطعة تثير الشفقة تمتلئ عيناي بالدموع، و عندما تثير الخوف أو الرهبة يقف شعري خوفا و يأخذ قلبي في الاضطراب".[91]

و هذا دليل على أن أفلاطون قد فطن إلى أن المسرح يولد في النفس الخوف، كما يثير فيها الشفقة أو الرهبة، غير أنه لم يول هذا النوع من التطهير اهتماما كبيرا لأنه كان يعتبره تطهيرا ناقصا، فالتطهير الحقيقي بالنسبة إليه لا يتم إلا عن طريق الفكر.

و لا ينكر أفلاطون اللذة التي تتولد في النفس من مشاهدة المسرح، لكنه يعتبرها لذة ممزوجة بالألم و الحزن، فمشاهد التراجيديا يبكي في الوقت نفسه الذي يشعر فيه باللذة و الفرح، و الشيء نفسه بالنسبة للكوميديا، فمشاهدها يشعر بالفرح مختلطا بالألم و يبدو أنه يرفض هذا النوع من اللذة الممزوجة بالألم فهو يهدف إلى لذة خالية من الألم و هي لذة رياضية بحتة.[92]

و لقد هاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا مستخدما في هدمها المنطق نفسه الذي استخدمه في هدم التراجيديا، لكن ما يلاحظ أنه رفض الكوميديا في جمهوريته، فهي تثير متعة قوية في نفوس مشاهديها، و هذا الاستمتاع لا يدفعهم إلى بغض الفساد، بل يولد في نفوسهم شعورا مماثلا لما يشاهدونه، و بهذا فإنه قد يؤثر في سلوكهم، أضف إلى ذلك فالكوميديا تدفع إلى الضحك القوي و هو أمر يشعر بالخجل، كما أنها تتضمن أمورا لا صلة لها بالفن كالرقص المنحط.[93]

---

[90]- ينظر المرجع نفسه – ص 93.

[91]- المرجع نفسه – ص 94.

[92]- ينظر المرجع نفسه – ص 95.

[93]- ينظر "النقد المسرحي عند اليونان" – د.عطية عامر – ص 96.

و إلى جانب تلك الآراء عن التراجيديا و الكوميديا، نجده يؤكد أن الشرط الأساسي في نجاح الفنان هو أن يكون الاستمتاع هو الهدف الوحيد للفن الذي يقدمه، و هذا يقود إلى الاعتقاد بأن هناك نوعا من الفن التراجيدي و الكوميدي لا يهدف إلا إلى المرح و الاستمتاع دون أن يكون ممزوجا بأي نوع من الألم، و الدليل على ذلك أن أفلاطون نفسه سمح بأن يعرض هذا النوع من التراجيديا و الكوميديا في المهرجانات الفنية. و قد عبر أحد النقاد عن هذا المعنى بقوله: "ثم إن أفلاطون يعلن أن الإنتاج الفني الذي لا يهدف إلى فائدة أو إلى إظهار الحقيقة أو إلى خلق مشابه للحقيقة، هذا النوع من الإنتاج الفني يمكن أن يهدف إلى الاستمتاع الخالص، و ذلك إذا ابتعد عن ترك آثار سيئة، و هو ما يمكن أن يسمى بالاستمتاع الخالي من الألم."[94]

و ما يلاحظ عند أفلاطون أنه عاب على الشعراء عدم مراعاتهم للموسيقى الشعرية التي تناسب الموضوع الذي يعالجونه كما أكد أن لكل موضوع لغته الخاصة به.

– الشعر و الأخلاق:

إن هجوم أفلاطون على الشعر لم يكن نابغا من انصراف الشعر إلى الحواس فحسب، و إنما من انصرافه عن الأخلاق أيضا، فالشعر عنده عدو للحقيقة و المعرفة و الأخلاق، و بما أنه (أي أفلاطون) كان ينشد طهارة الحياة، فإننا نجده يتحامل على كل ما يمكن أن يمس بهذه الطهارة، و الشعر عنده إساءة إليها لأنه يصور الآلهة تصويرا ضارا، و في هذا المعنى يقول منبها صديقه غلوكون: "لا تنس أن الشعر لا يباح في الدولة إلا في تسبيح الله و مدح الصلاح، أما الادعاء أن الإله الصالح علة شر كائن من الناس، فهو قول يجب أن نحاربه بما أوتينا من قوة، لأن المبدأ الذي تتضمنه أسطورة كهذه شعرا أو نثرا لا يقال و لا يسمع في المدينة، و لا يبيحه من يروم خير الدولة و ارتقاءها شيخا كان أو فتى، لأنها أقوال تنافي طهارة الحياة، و هي ضارة و متناقضة."[95]

---

[94]– المرجع نفسه– ص 97.

[95]– "أصول النقد العربي القديم" – د. عصام قصبجي– ص47.

و بناء على ما سبق ذكره يمكن استنتاج أن الاتجاه الخلقي كان سببا رئيسيا في إعراض أفلاطون عن الشعر الذي يعتبره عديم الأهمية مقارنة مع الفضيلة، و لعل اعتبار الشاعر المحاكي تحول الشرير إلى سعيد، و تحول الخير إلى شقي أمر ممكن هو ما دفع أفلاطون إلى التوحيد بين الحقيقة و الخير، فعنده أن لا شيء من الشر يمكن أن يصيب الإنسان الخير لا في هذه الحياة و لا بعد الموت.

و واضح أن هذه النظرة الخلقية نفسها هي التي دفعته إلى ترجيح كفة الشعر الغنائي نسبيا، فالتغني بالفضائل يجعل الشعر الغنائي أقل ضررا بالحقيقة و الأخلاق لأنه كما يرى محمد غنيمي هلال يشيد بأمجاد الأبطال مباشرة، يأتي بعده شعر الملاحم، فالنقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، و لا تقلل من الإعجاب به بوصفه بطلا، يلي ذلك شعر المآسي ثم الملهاة فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق.[96]

و ما دام الشعر يثير في النفس مثل ما يصف من العواطف و الأفعال-لأنه محاكاة لكل شيء- إلا أن أفلاطون على الرغم من إعجابه بمحاسنه و اعترافه بفتنته ينعته بأنه معلم وهم، لذلك حرص على عدم تلقين حراس مدينته الفاضلة القصص القديمة لأنها تفسد طبيعتهم، كما لم يتردد في طرد الشعراء، و لم يستبق غير الشاعر عف اللسان، سديد الرأي، هادئ النسق، يحاكي الخير ليس إلا.[97]

و يذهب إلى أن الشعر لا قيمة له في ذاته، لذلك وضعه في المرتبة الثالثة بعد المثال، و بعد صورته المحسوسة، و قد حذر من الشعراء الذين يقرضون شعرهم على نسق هوميروس لأن هذا الشاعر في نظره لم يكن يعلم حقا ما يتظاهر بعلمه، و لو كان يعلم لما اتجه إلى الشعر، بل لكان فضل قيادة الجيوش أو تشريع القوانين، و هذه هي حياة المجد و السؤدد، فكل ما فعله هوميروس هو أنه اختار لنفسه أن يكون قصاصا للحياة المجيدة، و الشعر على هذا الأساس دجل يستطيب وصف العواطف فيهيجها، و بالمقابل يشل العقل، لذلك حرص أفلاطون على ضرورة مراقبة الشعر و الشعراء من أجل خلق بيئة فاضلة و أفراد كاملين ينشدون الفضيلة، إذ ليست الغاية توفير اللذة بل التهذيب و التطهير.[98]

---

[96]- ينظر" النقد الأدبي الحديث"- د. محمد غنيمي هلال- ص 35.

[97]- ينظر "تاريخ الفلسفة اليونانية" – يوسف كرم – ص 101.

[98]- ينظر "تاريخ الفلسفة اليونانية" – يوسف كرم – ص 102.

و لا شك أن تمييزه بين الخير و الشر هو ما دفعه إلى رفض مقولة "الفن لأجل الفن"، و هو ما دعاه أيضا إلى تنصيب الطهارة مثلا أعلى للإنسان، كما أن حرصه على التنبيه على خطورة و سحر شعر هوميروس سببه أن هذا الشعر كان بمثابة الإنجيل عند اليونان يأخذون عنه جيلا بعد جيل حكمة الحياة في الأخلاق و الدين و السياسة و الحرب و غير ذلك، و هذا دليل على أن أفلاطون أراد أن يخضع الشعر للفلسفة و يقيده بقوانينها.

لقد مضى في زعمه الرامي إلى وضع الشعر في مرتبة متخلفة بالقياس إلى الفكر و الحكمة، و لم يكتف بذلك بل مضى في حملته الصريحة على الشعراء فأشبعهم تقريعا في كتاباته و أوصد أبواب مدينته الفاضلة في أوجههم لأنهم في نظره ينشرون الأخلاق السيئة التي تضر بالمجتمع السليم، لقد هاجم الشعراء لكونهم لا يتفقون مع فلسفته و قوانينه و تعاليمه التي تنشد الفضيلة، فهو نظر إلى الشعر من وجهة أخلاقية لا جمالية، فوجده لا يبعث على الأخلاق بل يعرض الآلهة متنازعين امتلأت قلوبهم بالحقد و الشر و محبة سفك الدماء كما يصور الأبطال متخاصمين قست قلوبهم و امتلأت بالآلام و الشهوات و العواطف الدنيئة.[99]

و بما أن الشعر في عصر أفلاطون كان يعد من دعائم التربية، و كان الشعراء يعدون معلمين، فقد رفض مقولة "الشعر للشعر"، من أجل ذلك دعا إلى أن تقوم التربية في مدينته المثالية على أساس ثلاثة مواد هي: مادة العلوم الرياضية لتقوية العقل باعتبارها تمرينات مستمرة للذكاء، و الموسيقى لإرهاف القلب و تهذيبه، و الرياضة البدنية كمادة أساسية لتقوية الجسم و ضمان صحته، و هذه هي التربية المثالية التي كان يؤمن بها، لذلك رفض تدخل عوامل الإثارة الناتجة عن شعر الشعراء حتى لا يفسد منهجه الصارم في التربية.[100]

و يشير في موضع آخر إلى أن الشعراء الذين يتخذون من شعرهم في المدح وسيلة للوصول إلى الأثرياء و الحكام بغية الحصول على العطايا يثيرون حسد الفقراء على الأغنياء مما قد يدفعهم إلى طريق الفساد و الرذيلة من أجل الوصول إلى الأموال، و بذلك تفسد المدينة و تنهار، و يكون السبب في ذلك الشعراء، من أجل ذلك كله استغنى في مدينته الفاضلة عن الشعر و الشعراء، وقد عبر عن ذلك بقوله: "إنه يجب أن نضع إكليل الغار فوق رؤوسهم،

---

[99]- ينظر "في النقد الأدبي" – د. شوقي ضيف – ص 14.

[100]- ينظر "الأدب و فنونه" – د.محمد مندور- دار نهضة مصر للطبع و النشر- الفجالة- القاهرة- 1974- ص 53.

و أن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبذرون بذور الشر و الأخلاق الفاسدة بما فيها من رذيلة و يعرضونه على أنه خير."[101]

و لما كانت فلسفة أفلاطون فلسفة بناء، بناء فرد و بالتالي بناء مجتمع، فإننا نجده يؤكد على ضرورة ارتباط الشعر بالغايات الأخلاقية، و لذلك رفض قصص الآلهة و الأبطال الذين يقومون بتصرفات غير أخلاقية، و هذا ما يفسر مطالبته و إلحاحه على وجوب خضوع الشعر و كذا سائر الفنون للرقابة، حتى لا يترك للشاعر أو الفنان حرية الإبداع إلا وقفا للحقيقة الأخلاقية.[102]

و لعل مطالبته بفكرة الرقابة يوضح لنا أنه كان يؤمن بخطورة الدور الذي تلعبه الفنون في تشييد الوجدان الإنساني، و من هنا ننتهي إلى أن الفنان الصادق عند أفلاطون هو الذي يحب الجمال و يعشقه شوقا لمعرفته، أما العمل الفني فهو ذلك العمل الذي يحاكي مثال الجمال حتى و إن كان يصور محسوسا جزئيا فلابد من العودة إلى نموذجه الأصلي.[103]

و من النقاد من يذهب إلى أن أفلاطون أقصى من مدينته الفاضلة الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، و استبقى أنواعا منه، لا تتخذ المحاكاة أساسا لها، و قد شرح ذلك في سياق حديثه عن الشاعر، يقول: "و سنسجله كشيء مقدس معجب ممتع، و سأخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله و لن يكون، و سنمسحه بالمرو، و نضع التاج على رأسه و نرسله إلى مدينة أخرى، أما نحن فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرا و قصاصا أخف شعرا و أقل إمتاعا، شاعرا يحكي لنا حديث الإنسان الخير."[104]

و هذا معناه أنه رفض الشاعر الذي مهمته المتعة فقط، و يستبقي ذاك الذي مهمته محاكاة أفعال الخيرين، غير أن موقفه تغير بعد ذلك فأقصى كل نوع من الشعر قائم على المحاكاة و استبقى ما هو مدائح للآلهة و للناس الخيرين.

إلا أنه على الرغم من تأكيده على خطورة الوظيفة الاجتماعية السلبية للشعر فإنه يعترف بفتنته و سحره و متعته حين يقول: "و لنطمئن صاحبتنا الجميلة ربة الشعر و الفنون

---

[101]- " فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة"- د.محمد علي أبو ريان- ص 124.

[102]- ينظر "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة" – د.وفاء محمد إبراهيم- ص 25-26.

[103]- ينظر المرجع نفسه – ص26.

[104]- "فن الشعر"- د.إحسان عباس- ص 137.

الشقيقات اللواتي يعتمدن على المحاكاة أنها لو استطاعت أن تثبت لنا جدارتها بالحياة في حرم دولة مرتبة التنظيم فإننا سنسعد باستقبالها فنحن أشد ما نكون يقظة إلى سحرها، و لكننا لن نخون الحقيقة بسحرها علينا، و أعتقد أنك يا جلوكون لا تقل عني خضوعا لسحرها و لاسيما كما تتجلى لنا في هوميروس."[105]

و لهذه الميزة الجمالية قبل أفلاطون بعض أنواع الشعر و منه الشعر الذي يرجي بالأبطال و الآلهة و العظام من المشاهير و يدعو إلى الفضيلة، على شرط ألا يطلع عليه أحد حتى يعرض على حراس القوانين فهو يرمي إلى هدف أخلاقي بحث.

و مما سبق يمكن أن نستنتج أن أفلاطون هو أول من قال بفكرة الفن الأخلاقي الملتزم، كما أنه أول من ميز بين النقد الأخلاقي و النقد الجمالي، إضافة إلى ذلك فقد اهتم بالنقد الأخلاقي أي بتأثير الفن و الأدب على سلوك الأفراد، و هو يؤكد دوما على أن الشعر يجب أن يُقرأ كشكل فني، و ليس على أساس أنه ظاهرة علمية أوله علاقة بالحقيقة.

و بالمقابل نجد بعض المفكرين يرفضون نظرة أفلاطون الخلقية للشعر، و ينادون بمبدأ الشعر للشعر أو الفن للفن، فالشعر عندهم لا ينبع من الأخلاق، بل قيمته تكمن في ذاته، و لا أحد ينكر أن هناك من الشعر ما يعد قويا و جميلا لكنه في الوقت نفسه لا يخضع للأخلاق.

و يشير إحسان عباس إلى عدم وجود علاقة مباشرة بين الفن و الأخلاق، و في هذا المعنى يقول برادلي: "إن الشعر ليس في طبيعته جزءا أو نسخة من عالم الواقع، و لكنه عالم بذاته مستقل كامل، فإذا أردت أن تمتلكه كاملا فلابد من أن تدخل ذلك العالم."[106]

و بعد عرض هذه الآراء يمكن أن نستنتج أن أفلاطون دعا إلى ضرورة أن يمثل الفن موضوعات واقعية شريطة أن يكون لها رسالة اجتماعية و أخلاقية، كما أن هدفه من إقامة جمهورية مثالية واقعية في الوقت نفسه لم يكن الهروب من عالم الواقع بل حاول أن يجسد للفرد قيما عليا، و عليه أن يختار الحياة في عالم بلا معنى و بلا شكل أو نظام، أو أن يسمو إلى عالم ذي معنى و شكل و دلالة يحكمه و يقوده سلطان العقل و الفكر.

---

[105]- "تاريخ الفلسفة اليونانية" – يوسف كرم- ص 102.

[106]- "فن الشعر"- د.إحسان عباس- ص154.

و للفن حسب الموقف الأفلاطوني وظيفة مثالية تتمثل في محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يُسقط على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب، و ذلك كما هو موجود في أقاصيص البطولة و روايات الفروسية و لوحات بعض الفنانين الأكاديميين.[107]

و يبدو أن إعراض أفلاطون عن شعر المحاكاة لما ينطوي عليه من تصوير للظاهر، دفعه إلى الحديث عن ضرورة وجود الوحدة العضوية الحية في الفن، كما دفعه إلى ذلك أيضا نظريته في المثل و في هذا المعنى يقول: "هناك شيء أعتقد على الأقل أنك ستوافق عليه، و هو أن كل حديث يجب أن يكون مكونا على شكل كائن حي له جسم خاص به بحيث لا تنقصه رأس و لا أقدام، بل لابد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق بعضه مع بعض و مع الكل."[108]

و صفوة القول إذن أن المحاكاة عند أفلاطون تصور ظاهر الطبيعة بطريقة تجعل الشاعر يشبه الرسام الذي يحاكي الشيء و لا يحاكي المعنى أو المثل مما يؤخره عن الصانع الذي يحاكي مثلا عقليا إلهيا ثابتا، و على هذا الأساس فإن المحاكاة عنده (أفلاطون) بعيدة عن الحقيقة و العقل و لا تتوجه نحو غاية سليمة، و هي بهذا ضرب من اللعب و العبث.

---

[107]- ينظر " فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة"- د.محمد علي أبو ريان- ص182.

[108]- "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 49.

المبحث الثالث

مفهوم المحاكاة عند أرسطو

- المحاكاة عند أرسطو
  - ❖ موضوع المحاكاة
  - ❖ المحاكاة و نشأة الشعر
  - ❖ وظيفة الشعر

مفهوم المحاكاة عند أرسطو طاليس:[109]

[109]- ولد الفيلسوف اليوناني أرسطو سنة 384 ق.م في مدينة أسطاغيرا المتاخمة لمقدونيا، امتهنت أسرته الطب، فقد كان أبوه نيقوماخوس طبيبا للملك المقدوني أمنتاس الثاني أبي فيليب أبي الإسكندر، و لما بلغ أرسطو الثامنة عشر من عمره

المحاكاة عند أرسطو :

استخدم أرسطو مصطلح المحاكاة الذي ورثه عن أفلاطون، و أعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا، و لا شك أن هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية.

لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة، و لكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية فيكبل الفن بقيود الفلسفة، حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، و الشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن، و في هذا المعنى يقول: "لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، و كل فنان يصنع

قدم أثينا لاستكمال علمه، فدخل الأكاديمية و سرعان ما انفرد بها عن أقرانه بالذكاء الخارق و الإطلاع الواسع و لذلك لقبه أفلاطون "بالعقل" و "القراء"، و لزم الأكاديمية عشرين سنة أي إلى وفاة صاحبها، و هذا دليل على بطلان الأقاويل الداعية إلى وجود عداوة بين أرسطو و أستاذه أفلاطون، و الحقيقة أن ما جرى بينهما كان منافسة علمية لا أكثر كنقده مثلا لنظرية المثل الأفلاطونية، لكن قوله المشهور "أحب أفلاطون و أحب الحق، و أوثر الحق على أفلاطون" إضافة إلى ملازمته الأكاديمية دليل على أنه عرف كيف يوفق بين إيثار الحق و بين احترامه لأستاذه و عرفانه بجميله.

و لما توفي أفلاطون غادر أرسطو إلى آسيا الصغرى فمكث بها مدة من الزمن و تزوج، و من هناك استدعاه الملك فيليب و أسند إليه مهمة تأديب و تثقيف ابنه الإسكندر البالغ من العمر ثلاث عشرة سنة، و استمر أرسطو على العناية به أربع سنوات، فلما بلغ الإسكندر السابعة عشرة من عمره انصرف إلى الحروب، و لما ناهز العشرين جلس على كرسي العرش بدل أبيه المغتال فعمل على توطيد حكمه و توسيع سلطانه، و هكذا تباعدت الصلة بينه و بين أستاذه، مما دفع أرسطو إلى العودة إلى أثينا في أواخر سنة 335 ق.م، و بها أنشأ مدرسته في ملعب رياضي يدعى لوقيون (Lycieun) فعرفت بهذا الاسم، و لأنه كان أجنبيا عن أثينا اضطر إلى تسجيلها باسم صديقه و تلميذه ثاوفراسطوس و كان من عادة أرسطو أن يلقي دروسه و هو يتمشى و تلاميذه يسيرون من حوله، فلقب هو و أتباعه "بالمشائين"، و يقال إن دروسه كانت على نوعين: صباحية مخصصة للفلسفة، و مسائية تدور على الخطابة، و يذكر أنه أسس مكتبة كانت الأولى من نوعها في العصر القديم، و معملا للتاريخ الطبيعي، و بعد اثني عشر سنة غادر أرسطو أثينا مرة أخرى لأن الوطنيين الأثنيين المعادين لمقدونية أرادوا الإيقاع به فاتهموه بالإلحاد، و هذا بعد وفاة الملك الإسكندر، فعهد بالمدرسة إلى ثاوفراسطوس و غادر المدينة و هو يقول متهكما "لا حاجة لأن أهيئ للأثينيين فرصة جديدة للإجرام ضد الفلسفة" و قصد مدينة خلقيس في جزيرة أوبا أين توفي بعد مرض ألم به.

ترك أرسطو عدة مؤلفات منها الكتب المنطقية و الطبيعية و الميتافيزيقية و الخلقية و السياسية و الفنية و أهمها: "السماع الطبيعي" و كتاب " النفس" و "السياسة" و "الخطابة" و "فن الشعر"، و قد أعجب القدماء بكتاباته حيث أن منهجه في تناول المواضيع قائم على أربع مراحل هي: تحديد موضوع البحث تحديدا واضحا، و دراسة كل الآراء التي قيلت في الموضوع و مناقشتها، و تعيين الصعوبات في الموضوع، و استخلاص النتائج مما سبق و الاستناد إليها في وضع الحلول./ ينظر "تاريخ الفلسفة اليونانية" – يوسف كرم- ص 112-113-114.

الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس و تبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، و هو إنما يصورها بالقول و يشمل الكلمة الغريبة و المجاز و كثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء."[110]

و عليه فأرسطو يرجع الفنون كافة و منها الشعر إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية، و يقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع هي: محاكاة الواقع أي لما هو كائن فعلا و محاكاة لما يمكن أن يكون، و محاكاة للمثال، أي لما يجب أن يكون.

فالفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا، فإنه لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، و ليس تصويرا مرآويا، فالطبيعة ناقصة، و الفن يكمل ما فيها من نقص و يسهم في كشف أسرارها، فعمل الشاعر إذن لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه، لأن الفن في نظر أرسطو "ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، و تمثلها تمثيل المرآة، و تنقلها نقل الآلة، تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء و العبودية التي تسلب القوة، إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة."[111]

و ليس الشاعر عنده ذلك الإنسان المسلوب الإرادة بل هو مخترع يتمتع بالقدرة على الاختيار، و هو في اختراعه يلجأ لقانون الرجحان و الإمكان، فعمله ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه و ما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة.

لقد اتجه أرسطو بالمحاكاة اتجاها إيجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية التي ألصقها بها أفلاطون، فالمحاكاة عنده (عند أرسطو) لا تعني النقل الحرفي للطبيعة، فالفن ليس مجرد مرآة تعكس مظاهر الأشياء بصورة آلية خالية من الإبداع، و كل ما أكد عليه هو ضرورة وجود صلة و شبه بين الصورة التي ينتجها الفنان و بين الأصل الذي حاكاه.

إن الفن عند أرسطو وسيلة من وسائل توضيح ميتافيزيقاه و بث الحيوية فيها، فالفن يحاكي الطبيعة التي هي القوة الكامنة و المحركة للكائنات لكي تظهر صورها الحقيقية، أما الفنان فمهمته أن يخرج من المادة ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل و بذلك يستطيع أن يتم ما فشلت

---

[110]– "قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"– د.محمد زكي العشماوي– دار النهضة العربية للطباعة و النشر– بيروت– ص116.

[111]– "بدور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم"– د.كريب رمضان– ص 29.

الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه، و على هذا الأساس يكون الفن و الطبيعة القوتين الأساسيتين في العالم، و الاختلاف بينهما يكمن في أن الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة في ذاتها، أما الفن فيكسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التي تحدثها روح الفنان، و هكذا ينافس الفن الطبيعة من حيث كونه قوة مشكلة أيضا.[112]

و بالمقابل يمكن القول إن الفن كالطبيعة مبدأ للخلق و الإنتاج، فإذا كانت الطبيعة تنتج موجودات طبيعية، فإن الفن ينتج موجودات فنية، و بذلك يصبح عالما مستقلا في مقابل عالم الطبيعة، و يصبح العمل الفني موجودا فنيا "و لا يتأتى ذلك إلا لفرد ازدوجت طبيعته، فهو بما هو إنسان موجود طبيعي، و هو بما هو فنان طبيعة فنية مبدعة، إن الفنان عند أرسطو كالإله عند سبينوزا طبيعة طابعة و مطبوعة، إن نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعة مطبوعة، و إن نظرت إليه من حيث هو فنان كان طبيعة طابعة أو خالقة، و تكون الأعمال الفنية بمثابة الأحوال التي تتبدى عليها الطبيعة الطابعة."[113]

و بناء على ما سبق ذكره يمكن الوصول إلى أن الفن عندما يحاكي الطبيعة، فهذا يعني في رأي أرسطو أنه لا ينسخها بل يوحي بها، "و هكذا يكون الفن هو المؤثر في الطبيعة و عقلها المفكر، و بواسطته يفهم الإنسان الطبيعة."[114]

إن المحاكاة عند أرسطو ليست فعلا آليا، بل هي إلهام خلاق بواسطتها يمكن للشاعر أن ينتج شيئا جديدا مستخدما في ذلك ظواهر الحياة و أعمال البشر المتسمة بالجدية و الكمال في إطار لغوي منمق، و هكذا يكون الفنان و هو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها.

و للفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها ثانيا، و ليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها، أي مجرد تصوير فوتوغرافي للمرئيات، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية و لواقعها الذي تنبض به داخليا، فالشعر الجيد مثلا يترفع عن المعاني المحسوسة الملموسة

---

[112]- ينظر "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة " – د. وفاء محمد إبراهيم- ص 28.

[113]- المرجع نفسه – ص 95.

[114]- "الفن و الحس" – ميشيل ديرميه- ص 201.

و يتسامى عنها لا بوصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، و لكنه يسمو بها إلى مستوى راق من الأداء العقلي الفني دون إهمال لحقيقتها.[115]

و تجدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو كان على رأس من نجحوا في الربط بين الفن و الحياة، و ذلك لأن نظريته في المحاكاة قائمة على مبدأ محاكاة الطبيعة، و هذا معناه أن الفنان يستمد وحيه و إلهامه من الواقع شريطة أن تكون المحاكاة منقحة معتمدة على التخير، و هذا دليل على وجود فرق شاسع بين الواقعية الساذجة التي تصور الواقع تصويرا مرآويا يشبه عمل آلة التصوير، و الواقعية النقدية الرامية إلى تعديل الواقع و السمو و الارتقاء به.[116]

و هذا هو موقف أرسطو، و على هذا الأساس يكون الفن قريبا من الواقع أي من الحياة.

و عموما فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من الصورة، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يضع للصورة إطارا واقعيا كما كان لها من قبل إطار في الواقع الطبيعي، لكن الفرق يكمن في عدم تطابق العمل الفني مع صور الطبيعة، و هذا معناه أن الصور الطبيعية هي نقطة البداية في عملية الخلق الفني.

و الملاحظ أن أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات و لذلك نجده يؤكد على أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدل و تغير فيها، و اعتمد في توضيح ذلك على تقسيم الفنون عامة إلى قسمين، فكلها محاكاة للطبيعة، لكن قسما منها يحاكيها باللون و الشكل كالتصوير و النحت، و قسما آخر يحاكيها بالصوت كالرقص و الموسيقى و الشعر، و على هذا الأساس فإن الشعر إذا قيس بالفنون لا يقاس بالتصوير لأن المحاكاة فيه نقل حرفي، إنما يقاس بالرقص و الموسيقى، فالراقص و الموسيقار يبدل كل منهما في محاكاته للطبيعة، و مثلهما يبدل الشاعر في محاكاته بحيث تظهر مواهبه و أفكاره و خيالاته.[117]

على أن أبعاد نظرية المحاكاة عند أرسطو تتجلى بنحو خاص في المقارنة الشهيرة التي أجراها بين الشعر و التاريخ، و في هذا المعنى يقول: "إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، و الأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال

---

[115]- ينظر "فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة" – د. محمد علي أبو ريان – ص 20-21.

[116]- ينظر المرجع نفسه- ص 179- 180.

[117]- ينظر " في النقد الأدبي " – د.شوقي ضيف – ص 18 – 19.

أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا، فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما و لكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا و إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، و لهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي."[118]

و يقول أيضا: "إن ما كتبه المؤرخ اليوناني القديم هيرودوتس عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله ذلك في الشعر، و ذلك بينما كان من الممكن أن تكتب مسرحية "الفرس" للشاعر اليوناني أبيكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر."[119] فأرسطو إذن يرى أن الشعر لا يتميز عن النثر التاريخي بقالبه المنظوم بل يتميز عنه بمضمونه الشعري.

و بناء على ذلك فإن مهمة الشاعر لا تنحصر في نقل الواقع العياني نقلا حرفيا مثلما تعكس المرآة الصور، بل هي بناء واقع جديد ممكن التحقق، حتى هنا كان الشعر أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ.

و قد شرح الناقد الفرنسي غويو ما يريده أرسطو من مقارنته بين الشعر و التاريخ بقوله: "لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلا دقيقا، فإن الشعر يكتب أسطورة هذا العالم إن صح التعبير، و الأسطورة وثيقة من وثائق التاريخ، و كثيرا ما تكون أصدق من التاريخ، أو كما يقول أرسطو: أكثر فلسفة من التاريخ."[120]

و واضح أن أرسطو يضع الفلسفة في المقام الأول و يقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام، و قد جعل للشعر مقاما ساميا إلى جوارها لأنه نظر إليه نظرة تترع لثام الظواهر عن روح الطبيعة و جوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة نفسها، و في هذا السياق ورد قول ديدرو: "إن الفنان لا يحاكي الطبيعة و لكنه يجملها، فالفن يجمل الطبيعة، و يبدو كأنه

---

[118]- "فن الشعر"- أرسطو طاليس- ترجمة :د.عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة- بيروت- 1973-ص 26.

[119]- "الأدب و فنونه" – د. محمد مندور – ص 25.

[120]- " مسائل فلسفة الفن المعاصرة"- جان ماري جويو- ترجمة: د. سامي الدروبي- دار اليقظة العربية- دمشق- ط2- 1965- ص 128.

يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة و لا يحاكيها، و الفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء، و لكنه يعبر عما هو جوهري فيها."[121]

لقد أكد أرسطو دوما على أن الفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يصنع ما هو أجمل منها، و وسيلته في ذلك الخيال، أي أن دور الخيال يأتي في إكمال الصورة و تحويلها إلى فن، فضلا عن عمله في استبطان بواعثها و محركاتها، إضافة إلى ذلك فإن أرسطو يعترف بأهمية الدور الكبير الذي يلعبه الوهم، فهو يذكر أن الشاعر يمنحنا حقيقة أسمى من تلك التي يعطيها المؤرخ، أسمى و أرقى لكونها خيرا من تلك تمثيلا، و لكن لكي يفعل ذلك لابد أن يكون —كما ذكر أرسطو- رب الوهم، و خير فن هو الذي يهب وهما عن حقيقة أرفع، فالمحاكاة إذن عند أرسطو خلاقة لكونها خيالية، أما هوميروس فيبقى في نظره أعظم الشعراء لأنه يحاكي بصورة دائمة و مستمرة من خلال رسم الطبيعة البشرية.[122]

و المحاكاة هند أرسطو تتم من ثلاث نواح هي: الوسيلة و الموضوع و الطريقة، فالوسيلة هي الأداة التي يستعملها الفنان، و هي بمعنى أدق الوسيط مثل اللغة عند الشاعر و لكن بعد أن بث فيها الإيقاع و الانتظام لتصبح وسيطا جماليا، و الموضوع هو المادة المحكية أي المحاكاة التي تجسد أعمال الناس، أما الطريقة فهي النوع الأدبي أو الفني أي أسلوب المحاكاة.[123]

– موضوع المحاكاة:

لا يقتصر الشعر في محاكاته على الأشياء و مظاهر الطبيعة، بل يمتد إلى أفعال الناس و إلى ذهنياتهم و عواطفهم، سواء أكان المحاكي عظيما أو أقل مستوى، و سواء أكان الشعر تراجيديا أو كوميديا، و قد اختار أرسطو المأساة لتكون الجانب التطبيقي لنظريته في المحاكاة.[124]

---

[121]- "النقد الأدبي الحديث" — د.محمد غنيمي هلال- ص 297.

[122]- ينظر "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي" — ويلبرس سكوت- ص 38.

[123]- ينظر "دراسات في علم الجمال" — مجاهد عبد المنعم مجاهد- ص 58-59.

[124]- ينظر "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة"- د.وفاء محمد إبراهيم- ص 29.

إن بحث أرسطو في الأصول أفضى به إلى تقسيم الشعر وفقا لطباع الشعراء، فذوو النفوس النبيلة العالية حاكوا الحركات الجميلة و الأفعال النبيلة و أعمال و تصرفات الفضلاء الذين يستحقون التقدير، بينما ذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء و تصرفات الرجال غير النبلاء، فأنتج ذوو النفوس العالية التراجيديا، أما الآخرون فأنشؤوا الكوميديا.[125]

و وقف أرسطو إزاء التراجيديا وقفة طويلة فعرفها بأنها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[126] و عرفها أيضا بقوله: "المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا."[127]

فالتراجيديا عنده محاكاة لموضوع جدي و كامل ذي طول مناسب في لغة راقية و اشترط أن تتم هذه المحاكاة بطريقة مسرحية لا سردية، و هي عنده آخر تطورات الشعر، و النوع الكامل لهذا الفن، و ذلك لأنها تحمل في طياتها كل ما يمكن للشعر أن يقدمه.

و الظاهر أن تراجيديا "أوديب ملكا" لسوفوكليس التي يجري الصراع فيها بين البطل و القدر الظالم الذي يلاحقه، اعتبرها أرسطو أروع و أقوى ما كتبه شعراء اليونان القدماء، و قد اعتمد عليها أساسا في استخلاص و استنباط المقومات الكبيرة لفن التراجيديا كله.

لقد بنى أرسطو تعريفه للتراجيديا على القواعد العامة التي طبقها على الفن بوجه عام، فكل الفنون قائمة على المحاكاة، و الشعر أيضا، فمن الطبيعي أن تكون التراجيديا محاكاة لأنها نوع من أنواع الشعر، ثم إنها تحاكي موضوعا جديا لابد و أن يصل إلى نهايته، و لكي يصل إليها يجب أن يكون كاملا لأن أي نقص يعيقه عن الوصول إلى النهاية، إلا أن الكمال يختلف من موضوع إلى آخر، و لذلك حرص أرسطو على أن يكون ذا طول مناسب يتماشى مع الموضوع نفسه، و بما أن وسيلة المحاكاة في الشعر هي اللغة فقد أكد على ضرورة وجود لغة راقية تناسب الموضوع الجدي الذي اتخذت منه التراجيديا موضوعا للمحاكاة شريطة أن تثير هذه اللغة الراحة بواسطة الإيقاع و الموسيقى و الغناء، ثم يصل أرسطو إلى طريقة المحاكاة

[125]- ينظر " مقدمة في النقد الأدبي" – د.علي جواد الطاهر – ص 43.

[126]- المرجع نفسه – ص 195.

[127]- المرجع نفسه – ص 195.

فيفضل الطريقة المسرحية لا السردية، و يختم تعريفه للتراجيديا بالحديث عن هدفها و هو التطهير.[128]

إن المأساة عند أرسطو حدث كامل أو هي تفسير لحدث كامل جاد، و هنا يظهر تفوقها على التاريخ الذي يذكر الحدث مفرقا في غير نظام محاولا رواية ما حدث، أما المأساة فتروي ما يحتمل أن يحدث أي أنها لا تحكي ما حدث و إنما تصوره في صورته المثالية، و من أجل ذلك كان الشعر أكثر حكمة و فلسفة من التاريخ.[129]

و يضع أرسطو صيغة مختلفة كل الاختلاف لنظرية المحاكاة في الفن و الشعر خاصة، فمؤلف التراجيديا يبين أن أحداث حياة الإنسان ليست عشوائية مفككة، بل مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا، بمعنى أن أحدها يفضي إلى الآخر إلى أن تؤدي كلها إلى كارثة التراجيديا.[130]

و التراجيديا في التجربة البشرية ترجع إلى نوعية الشخصية التي تقوم بأفعال تسفر عن كارثة، فالشخصية التراجيدية هي على حد تعبير أرسطو: "إنسان لا ترجع تعاسته إلى رذيلة أو وضاعة، بل ترجع إلى نوع من الخطأ أو الضعف، أي إلى الهفوة التراجيدية المشهورة، و تكون الدراما فلسفية في كشفها عن نتائج مثل هذه الشخصية، فالدراما تعرض مبررات الحوادث التي تصورها."[131]

و يعترف أرسطو أن الفنان التراجيدي يختار من المادة الخام غير المترابطة للحياة الواقعية، فهو لا يحاكيها دون تمييز لأنه لا يروي كل ما حدث لشخص معين، بل يروي كل ما هو ضروري من أجل فهم هذا الشخص كما نجد في مسرحية "أوديب ملكا" بحيث تلخص حياة البطل بأكملها في الوقت القصير الذي هو عمر المسرحية، و بذلك يعرف كل ما هو أساسي بالنسبة إلى شخصيته و جميع الحوادث الرئيسية في حياته و ضمنها مصيره التراجيدي، و بهذا تكون المحاكاة انتقائية و خلاقة، و بعبارة أخرى، فالتراجيديا لا تكشف لنا عما يحدث لأوديب الإنسان الجزئي، بل تبين ما يمكن أن يحدث لأي شخص له شخصية مماثلة لشخصية أوديب، و يوجد في ظروف مماثلة أيضا، فالقوى التي أثرت على أوديب قادرة على أن تؤثر في

---

[128]- ينظر "النقد المسرحي عند اليونان"- د.عطية عامر – ص118.

[129]- ينظر "في النقد الأدبي" – د.شوقي ضيف – ص 20.

[130]- ينظر "النقد الفني- دراسة جمالية و فلسفية"- جيروم ستونليتز- ص 168.

[131]- المرجع نفسه – ص 168.

حياة غيره من الناس حتى و لو كانوا في أزمنة و أمكنة أخرى، و على هذا الأساس فالتراجيديا تكشف عن حقيقة من حقائق الحياة تتسم بأنها أعم و أعمق من السيرة التي تحكي حياة يوم بيوم.[132]

و الواقع أن التراجيديا تكشف بحق عما هو كلي في التجربة البشرية من حيث أن الناس جميعا يعانون نوعا من الضعف يؤدي إلى تعاستهم، و بهذا تكون الشخصية التراجيدية مثل باقي الأفراد، و بناء على ذلك يحدث التعاطف معها، إلا أنه على الرغم من أنها (أي التراجيديا) –و هي الصورة العليا للدراما– تحاول توضيح الحياة الواقعية فإن لها حياتها الخاصة بها، و لهذا نجد أرسطو يقول: "إن القصة التراجيدية ينبغي ألا تكون مؤلفة من أجزاء لا معقولة، و لكن ما إن يصبح اللامعقول موجود فيها، و يخلع عليه طابع محتمل التحقق فينبغي عندئذ أن نقبله على الرغم مما في ذلك من امتناع."[133]

و ينتقل أرسطو بعد هذا كله إلى بيان عناصر التراجيديا، فذكر بأنها ستة: الحكاية و الشخصية و الفكرة و المنظر المسرحي و العبارة أو اللغة و الغناء.

1– الحكـــــاية: هي العنصر الرئيسي و الهام في التراجيديا، أو كما يذكر أرسطو هي أساس و روح التراجيديا، و قد تشدد أرسطو في وحدة الحدث و ترابط الحوادث و تسلسلها بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيبا يوضح الحدث و يجعله كلا تاما له بداية و وسط و نهاية، و أكد أن هذه الوحدة هي أهم شيء في المأساة، و إنها تقوم منها مقام الروح من الجسد، وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون وحدة عضوية أي أن ترتبط الأجزاء وتتماسك بشكل عضوي حي، على أن هذا الشكل لا يحدده الفعل الواحد و لا الموضوع الواحد ولا تترابط الأجزاء فحسب، و إنما يحدده إلى جانب هذا كله القدرة على ربط كل هذه الأجزاء و صهرها في عمل واحد له غاية واحدة، من أجل هذا قال أرسطو: "يجب أن يكون الفعل واحد و تاما و أن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل و تزعزع لأن ما يمكن أن يضاف أولا دون نتيجة ملموسة لا يكون جزء من الكل "[134]

[132]– ينظر "النقد الفني– دراسة جمالية و فلسفية"– جيروم ستونليتز– ص 168– 169.

[133]– المرجع نفسه – ص 170.

[134]–" قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث " –د. محمد زكي العشماوي – ص 113 – 114.

و بذلك كان ينبغي في المأساة أن تختار جانبا من حياة البطل لا أن تروي كل تفاصيل حياته، و هذا ما نجده في مأساة "أوديب ملكا " حيت أن صاحبها تناول فيها فترة من حياة أديب، وهي المرحلة التي تولى فيها ملك طيبة وتزوج من حوكاستا، واكتشف أنه ابن الملك السابق لايوس و قاتله، و أن جوكاستا والدته مما دفعه إلى فقىء عينه و دفعها هي إلى الانتحار.

و من أجل تمام الوحدة في المأساة لا بد أن يكون لها طول معين يساعد الذاكرة على استيعابه بسهولة، بحيث يجري الحدث المسرحي خلال سلسلة من الأعمال الممكنة أو الحتمية التي تنتقل بالبطل من السعادة إلى الشقاء، أو من الشقاء إلى السعادة، يقول أرسطو: "إن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل و الحياة و السعادة و الشقاوة، و السعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود و الناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، و لكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم، و إذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم، و لهذا فالأفعال و الخرافة هما الغاية في المأساة، و الغاية في كل شيء أهم ما فيه "[135].

و لابد أيضا لتمام هذه الوحدة أن تختم المأساة بحل واحد لأبطالها، و لهذا نجد أرسطو يشيد بالشاعر يوريبيد لأنه ينهي مآسيه بحل واحد لأبطاله بحيث يتحولون من السعادة إلى الشقاء، بينما أخذ على هوميروس تعدد الحل في الأوديسا، كما وقف أرسطو عند مجرى الوحدة في العمل المسرحي و تسلسل أجزائه، فلاحظ أن الحكاية قد تكون بسيطة إذا تم الانتقال في حوادثها من السعادة إلى الشقاء أو العكس دون مفاجأة و دون تعرف، و إما أن تكون معقدة، و ذلك إذا كان الانتقال في حوادثها عن طريق المفاجأة أو التعرف أو عن طريق الاثنين معا، و يؤكد أرسطو أن المفاجأة أو التعرف لابد و أن يتولدا من صميم الموضوع و أن يكونا منطقيين مع حوادثه و أن يكونا محتملين أو ضروريين[136].

2- **الشخصيات**: ذهب أرسطو إلى أن غاية المأساة ينبغي أن تكون خلقية في جوهرها، وأن أبطالها يجب أن يكونوا على خلق نبيل، و قد فضل ألا يكون بطل التراجيديا فاضلا كل الفضل و لا شريرا كل الشر، و إنما هو الوسط بين الأمرين حتى يكون تحوله من السعادة إلى الشقاء أمرا طبيعيا، ولا يكون بسبب طبيعته الشريرة أو فساده، و إنما نتيجة لخطأ

---

[135]-" فن الشعر "- أرسطو طاليس – ص 20 .

[136]-ينظر " في النقد الأدبي"- د . شوقي ضيف – ص 22 – 23.

أو أخطاء وقع فيها، و يبدو أن أرسطو يشير إلى ضعف في شخصية البطل مما يوقعه في الأخطاء، و ذلك لأنه صاحب شخصية متوسطة.[137]

3- **الفكرة**: يرى أرسطو أن الفكرة هي إيجاد اللغة التي تصور الأحداث و المواقف المختلفة، و يعرفها في موضع آخر بأنها كل ما تنطق به الشخصيات من أجل عرض أمر ما أو الإفصاح عما قررته، بمعنى ما يمكن أن تحمله لغة الشخصيات من أراء و أفكار، و تتكون الفكرة من ثلاث عناصر و هي : البرهنة و التفنيد و إثارة الانفعالات.[138]

4- **المنظر المسرحي**: جعل أرسطو المنظر المسرحي جزءا من المأساة، و لكنه لم يعن به إلا عناية محدودة، و هو و إن كان غريبا عن فن الشعر، إلا أنه يلعب دورا هاما في التراجيديا، و ليس من مهمة فن الشعر معالجة المنظر المسرحي، و إنما هو من اختصاص المخرج و المهندس المسرحي، و مهما يكن فإن أرسطو لم يركز على العلاقة الشديدة بين المسرح و المأساة، و لكنه لم يبعد الشاعر عن معرفة المنظر معرفة تامة، و ذلك لأنه قالب خارجي يسهم في تجسيم الحركة المسرحية و التأثير على الجمهور.[139]

5- **العبارة أو اللغة**: هي ترجمة الأفكار إلى كلمات، أي ذلك الحوار المقام بين الشخصيات المتحركة في التراجيديا، و يقصد أرسطو الحوار الشعري سواء أكان في قالب منظوم أو منثور، و قد ذهب إلى أن لغة الشعر تفترق عن لغة الحياة اليومية، فهي واضحة بعيدة عن الابتذال، و لعل ذلك ما جعل الغريب و المجازات و العبارات الطويلة تكثر فيها حتى تفصلها عن الحديث العادي، و اللغة في التراجيديا ينبغي أن توافق الشخصيات التي تعبر عنها، أضف إلى ذلك فإن أرسطو يرى أن معرفة اللغة معرفة جيدة أمر ضروري حتى يتسنى للشعراء التأليف الصحيح، و ما دامت التراجيديا أرقى وأكمل أنواع الشعر فلا بد من لغة مؤثرة كي تلعب دورها الهام في التأثير على الجماهير.[140]

---

[137]-ينظر "النقد المسرحي عند اليونان "- د . عطية عامر – ص 130.

[138]- ينظر "في النقد الأدبي"- د . شوقي ضيف – ص 23.

[139]-ينظر " النقد المسرحي عند اليونان "- د . عطية عامر – ص 137 -138.

[140]-ينظر " النقد المسرحي عند اليونان " - د. عطية عامر – ص 135 – 136.

6- **الغناء**: هو آخر عناصر التراجيديا، و يقصد به أرسطو الغناء الذي تصاحبه الموسيقى، أي الغناء الذي كانت تقدمه الجوقة المسرحية، و يذهب إلى ضرورة أن يكون الدور الذي تلعبه الجوقة المسرحية جزءا من الموضوع حتى لا يحس الجمهور أنها دخيلة.[141]

و الظاهر أن أرسطو يجعل من الميتوس أي الأسطورة أو القصة التي يختارها المؤلف لكتابة التراجيديا، المقوم الأساسي لهذا الفن باعتبارها أي الأسطورة المصدر الوحيد الذي كان شعراء التراجيديا الإغريق يستقون منه تجارب أو موضوعات مسرحياتهم.[142]

كما تحدث أيضا عن أجزاء التراجيديا و هي أربعة:

البرولوج و الإيبيزود و الإكزود و غناء الجوقة المسرحية، إضافة على ذلك يؤكد على ضرورة أن تشتمل كل تراجيديا على عقدة و حل لتلك العقدة، و تمتد العقدة ما بين أول التراجيديا حتى اللحظة التي يبدأ فيها التحول من الشقاء إلى السعادة، أو العكس، أما الحل فيطلق على الفترة الممتدة ما بين اللحظة التي يبدأ فيها هذا التحول حتى نهاية التراجيديا، و لابد للعقدة و الحل أن يكونا نابعين من الحوادث نفسها، لذلك لابد من العناية بهما لأنهما يؤديان دورا هاما في التراجيديا التي تتفرع بدورها إلى أربعة أنواع: التراجيديا المعقدة و البسيطة و المثيرة و الأخلاقية.[143]

و يشير أرسطو إلى أن الأسلوب ضروري لإثارة العواطف، و أكد أن العناية به ضرورة حتمية، و لم يهمل الإشارة إلى الجانب الجوهري في دراسته للمأساة، فذهب إلى أن القيمة النهائية هي في مقدرة الشاعر على التصوير، و أن الخطأ الذي يعزى إلى شيء عرضي في المأساة أمر يمكن تجاوزه، أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يغتفر[144].

و هكذا يظهر أن أرسطو بعد أن تعرض لحقيقة المأساة و طبيعتها و عناصرها و أجزائها أبان أيضا أن الفن هو الغاية، و أن الخطأ في رواية الحدث أو الجهل بالأشياء قد يغتفر للشاعر، أما أن يرتكب خطأ فنيا فذلك غير مقبول، كما كشف عن ضرورة و أهمية المجازات

---

[141]- ينظر المرجع نفسه –ص 136 – 137.

[142]–ينظر " الأدب و فنونه " د . محمد مندور – ص 81.

[143]–ينظر " النقد المسرحي عند اليونان " د . عطية عامر – ص 138 -139 -140.

[144]–ينظر " قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث " د . محمد زكي العشماوي – ص 116.

و الدلالات اللغوية، فهي الوسيلة إلى التصوير الفني، كما أنها الوسيلة كذلك لبلوغ الغاية المنشودة من العمل الفني.

و قد وجه بعض النقاد انتقاداتهم للتراجيديا الأرسطية إن صح التعبير، فذهب أحدهم إلى القول بأن "التراجيديا محاكاة الأفعال النبيلة" ليس تعريفا صحيحا لأن لا أحد يعرف ما هو الفعل النبيل، أو فيما إذا كان شيء كالنبل موجود أو غير موجود في الطبيعة خارج عقل الإنسان، كما أن القول بأن: "التراجيديا محاكاة فعل نبيل" يمكن أن يفهم منه و جود تطابق ما بين الفن و التصوير الفوتوغرافي أولا، و ثانيا من الممكن أن يوجد نبل فطري في الفعل تمييزا له عن الدوافع التي تؤدي إليه، أو عن النظرة التي ينظر بها إليه، و مع ذلك فإن فكرة النبل لا تنفصل عن فكرة التراجيديا التي لا يمكن أن توجد بدونها، فأن لم تكن التراجيديا محاكاة لأفعال نبيلة، فهي من دون شك محاكاة لأفعال عدت نبيلة، و هنا يكمن جوهر طبيعتها[145].

و كان ينمو إلى جوار التراجديا التي احتلت المترلة العالية نوع أدبي آخر هو الكوميديا التي لم تكن في أولها ذات شأن لما فيها من بذيء القول و فاحش المواقف و خشونة الروح مما ينفر عنها أصحاب الذوق المهذب، و قد أشار أرسطو إلى أنها تقوم على المحاكاة كالتراجيديا تماما، إلا أن الشعراء يحاكون إما من هم أفضل أو أسوأ، و هذا الفارق هو الذي يميز المأساة من الملهاة، فالأولى تصور الأفراد أعلى من الواقع، و الأخرى تصورهم أقل مما هم عليه في الواقع، و في هذا المعنى يقول دني هويسمان: " و الفرق بين المهزلة و المأساة متأت من أن الأولى تصور البشر أكثر عيوبا و الثانية أكثر فضائل."[146]

و قد استمدت الكوميديا منذ نشأتها الأولى موضوعاتها و تجاربها من واقع الحياة لأجل أن يقوم كاتبها (أي كاتب الكوميديا) ينقد ذلك الواقع من مساوئه و عيوبه الفعلية.

و الكوميديا حسب تفكير أرسطو: "تقليد لموضوع هزلي و كامل ذي طول مناسب، في لغة مناسبة، و أن يتم هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية، و أن يولد الضحك في النفوس"[147] أو بمعنى آخر هي: " محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة، و لكن ليس بالمعنى الكامل

---

[145]-ينظر " خمسة مداخل إلى النقد الأدبي "- ويلبرس سكوت – ص 145.

[146]-"علم الجمال " دني هوبيسمان – ترجمة – ظافر الحسن – الشركة الوطنية للنشر و التوزيع – ط 2 - 1975 – ص 42.

[147]- " النقد المسرحي عند اليونان "- د . عطية عامر – ص 151.

للسوء، إذ أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح، فقوامها نوع من النقص أو القبح ليس مؤلما و لا هداما، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه و لكنه لا ينطوي على ألم"[148].

فموضوع الكوميديا إذن هو الهزل و تصوير الشخصيات المنحطة أخلاقيا، و لكنها لا تقدم جميع العيوب بل تقتصر على الجانب المضحك، و هذا يعني الإنسان السيئ لا يصلح للكوميديا، لأن السيئ لا يمكن أن يكون مادة للإضحاك، و إنما يتخذ الإضحاك مادة له من بعض الأخطاء و من جانب القبح دون أن يصحبه ألم أو ضرر، لأن الألم أو الضرر يولدان الشفق، و هو أمر أليق بالتراحيديا و بعيد كل البعد عن الكوميديا التي تهدف إلى توليد الضحك في النفوس.

و من الضروري الإشارة إلى أن الجزء المتعلق بالكوميديا في كتاب " فن الشعر " قد ضاع لذلك يمكن الظن أن أرسطو قد سار على المنهج نفسه الذي تبعه في معالجته للتراجيديا، فالكوميديا محاكاة للحياة الإنسانية، و إذا كانت التراجيديا تحاكي موضوعا جديا فإنه من الطبيعي أن تحاكي الكوميديا موضوعا هزليا لأن الهزل أليق بها كي تصل إلى هدفها المحدد، ثم لابد و أن يكون موضوعا كاملا، و أن تشتمل على وحدة عضوية وأن يكون لها طول مناسب، و هو أمر نابع من صميم العمل الفني، كما يجب أن تكون لغة الكوميديا مناسبة تتماشى و طبيعة الموضوع الهزلي الذي تعالجه أي أن تكون اللغة كوميدية تختلف تماما عن لغة التراجيديا، ثم إن المحاكاة في الكوميديا يجب أن تحدث بطريقة مسرحية لا سردية، و أخيرا لابد و أن تصل الكوميديا إلى هدفها الأساسي و المتمثل في توليد الضحك في النفوس حتى يستطيع الفرد عن طريق ذلك التوليد أن يفرغ شحناته المكبوتة من الضحك، فيحس حينها بلذة لأنه خلص نفسه من شيء مكبوت، و لأنه عاد إلى حالة التوازن، و ما من شك في أن الهدف من ذلك هدف أخلاقي بالدرجة الأولى لأن الإنسان عند تخلصه من الزيادة المخزونة يمكنه السيطرة على نفسه و العيش في حالة من التعادل الطبيعي، ثم إنه لو بقي محتفظا بذلك المخزون من الضحك، و لم تتح له الفرصة المناسبة لتفريغه، يمكنه أن يتعرض لأزمات ضحك في أي وقت و لأي سبب، و بذلك قد يتصرف تصرفات غير لائقة، و يصبح مصدرا لسخرية الآخرين منه.[149]

---

[148]-" النقد الفني – دراسة جمالية و فلسفية "- جيروم ستونليتز – ص 500 .

[149]-ينظر " النقد المسرحي عند اليونان "- د . عطية عامر-ص 152 – 153.

و يبدو أن هوميروس هو صاحب الفضل في التمهيد للكوميديا و قد أشار أرسطو إلى ذلك بقوله: " فهو أول من رسم معالم الملهاة لأنه حاكى الهزل بصورة درامية و المأساة بملاحمه، و لما ظهرت المأساة و الملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين –وفقا لطباعهم الخاصة –شعراء ملاه بدلا من أن يكونوا شعراء إيامبيين، و البعض الآخر شعراء مآسي، بدلا من شعراء ملاحم، لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة (المآسي) كانت أجل و أعلى مقاما من الأولى (الملاهي)." [150]

2– المحاكاة ونشأة الشعر:

عارض أرسطو فكرة الإلهام و الوحي في قول الشعر، واعتبر منشأ الشعر غريزة المحاكاة حيت أن الإنسان مفطور على المحاكاة، و غريزة حب الوزن و الإيقاع، و بالمحاكاة يتم التعلم و تنشأ اللذة، و هذا معناه أن أرسطو يرجع أصل الشعر إلى سببين طبيعيين: أولهما أن المحاكاة ظاهرة طبيعية و فطرية عند الإنسان تنشط عنده مند طفولته، فالإنسان إذن حيوان يهوى المحاكاة، و ثانيهما شعوره بمتعة و لذة المحاكاة التي تصل به شيئا فشيئا إلى تعلم معرفة، و يوضح أرسطو ذلك بقوله: "و يبدوا أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه مند الطفولة، و الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، و بها يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة فيها أي في تأمل أعمال المحاكاة، و سبب آخر هو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل و أيضا لسائر الناس، و إن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما و نستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة و لكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك."[151]

و بناءا على ذلك يمكن استنتاج أن المحاكاة معرفة عند أرسطو، فهي بما تورثه من لذة إنما هي أمر فطري أخذ يرقي حتى ولد الشعر ارتجالا، و ذلك قبل انقسامه إلى مأساة و ملهاة، و ربما كان ضروريا الإشارة إلى أن إعراض أرسطو عن الشعر الغنائي الذي يمثل طفولة الشعر

---

[150]–" فن الشعر أرسطو طاليس" – ص 14.

[151]–" فن الشعر "– أرسطو طاليس – ص 12.

كان نتيجة لعدم انسجامه (أي انسجام الشعر الغنائي) مع مبدئه القائل: "إذا كانت المحاكاة هي جوهر الشعر، فإن الفعل هو جوهر المحاكاة" [152] أي أن هذا النوع من الشعر يفتقر إلى العنصر الجوهري في المحاكاة الذي يميز الشاعر من المؤرخ، و يجعل الشاعر أكثر اقترابا من الفيلسوف مما يجعل الطبيعة نسخة منه لا هو نسخة منها، و في هدا السياق ورد قول غنيمي هلال: "تظل الطبيعة نموذجا للفن و معيارا له و إن أكملها الفن بوسائله، فالفن يجمل الطبيعة و يزودها و يهذبها." [153]

و كما ذكر سابقا فإن جوهر الشعر عند أرسطو هو المحاكاة، و هذا معناه أن الوزن و الإيقاع لا يصنع منهما الشعر، إنما تصنعه محاكاة المعاني الكلية، و لكن هذا لا يعني بالضرورة أن أرسطو يسقط عنصر الوزن بل جعله ركنا من أركان المحاكاة القائمة في الشعر على الوزن و القول و الإيقاع مجتمعة أو متفرقة، فالشاعر الحق عنده هو من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأوزان، غير أن الوزن عنده لا يكفي لإضفاء الشعرية على الكلام، فقد يستعمل في مقالة طبية، لكن مستعمله يبقى طبيبا لا شاعرا، لأنه أهمل العنصر الجوهري و هو المحاكاة، و في هذا السياق ورد قول أرسطو: "إن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري و بين الوزن... فإطلاق لفظ الشعراء على البعض ليس لأنهم يحاكون بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن، و الواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، و رغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس إلا في الوزن، و لهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا و الآخر طبيعيا أولى منه شاعرا." [154]

إن القول بأن الوزن ليس جوهر الشعر، بل جوهره المحاكاة يعني أيضا أن الشعر يقرن بالفنون التي تحاكي بالصوت (الوزن و القول و الإيقاع) كالموسيقى و الرقص، و لا يقرن بالفنون التي تحاكي بالشكل و اللون كالنحت و التصوير، و إن كانت الفنون جميعا ترجع إلى أصل فلسفي واحد هو المحاكاة، و إن كان موضوع المحاكاة يختلف تبعا لطبيعة الفن كالشعر

[152]- " أصول النقد العربي القديم "- د. عصام قصبجي – ص 56.
[153]- " النقد الأدبي الحديث "- د . محمد غنيمي هلال – ص 57 .
[154]- "فن الشعر" – أرسطو طاليس – ص 06.

الذي يحاكي الأفعال، و لهذا السبب نجد أرسطو يفضل الشعر الملحمي على الغنائي لأنه يحاكي جوهر الفعل الإنساني و لاسيما أن الفعل هو روح الشعر عنده.[155]

"و لا ريب أن محاكاة الفعل تجعل من الشاعر كائنا مبدعا لأن الفعل يمثل حركة الوجود الدائبة، و محاكاته إنما هي ضرب من معرفته، بيد أن هذه المعرفة جوهرية و شاملة من حيث تصورها لما يمكن أن يكون، و ليس لما هو كائن، و كأن الشاعر بخياله النافذ في أغوار الطبيعة إنما يعيد بإدراكه الشامل لجوهر الفعل الإنساني تركيب الأشياء على نحو مبدع، فهو في طوافه بالطبيعة لا يمسك بمرآة يجلو فيها ظواهر الأشياء، و لكنه يجعل من ذاته بؤرة تتشكل فيها ألوان الطيف على نحو ما تتشكل في قوس قزح، فقوس فزح هو من الطبيعة و لكنه ليس الطبيعة ذاتها."[156]

لقد وضع أرسطو مقياسا اختبر به صدق المحاكاة الشعرية، فتوصل إلى أن هذا المقياس يتمثل في المتعة الدائمة التي يقدمها العمل الفني إلى المجتمع لا في مجرد المتعة التي يشعر بها الفنان أثناء قيامه بالمحاكاة، و على هذا الأساس يكون للفن مهمة حيوية بالنسبة إلى المجتمع، و هذه المهمة هي المتعة.[157]

و بالإضافة إلى كل ما سبق نجده يلح على ضرورة أن ينشد الفن أو الشعر الحقيقة، إلا أنه يسمح للشاعر أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية و بحسب تصوره للممكن و المحتمل و المستحيل شريطة أن يبقى ضمن المألوف و ألا يغادره، لأنه إذا كانت المحاكاة متعلقة بالأفعال الإنسانية، فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال يبعد الشعر عن ذات الشاعر و يجعل منه تعبيرا موضوعيا.[158]

3- وظيفة الشعر:

لقد جعل أرسطو للتراجيديا هدفا أساسيا و أوليا هو الكترسيس Katharsis، لكن الملاحظ أنه لم يقدم شرحا لهذه الكلمة يبين المعنى الحقيقي الذي يريده منها، و لذلك اختلف النقاد في أصل معناها، فذهب بعضهم إلى الاعتقاد بأنها كانت تعبر عند اليونان عن فكرة دينية

---

[155]- ينظر " أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 54.

[156]- المرجع نفسه – ص 55-56.

[157]- ينظر "الأسس الجمالية في النقد العربي"- د.عز الدين إسماعيل – ص 101.

[158]- ينظر " أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 57.

تتصل بطقوس عبادهم، و يظن آخرون أها كانت تعبر عندهم عن معنى طبي هو التطعيم و معالجة الداء بالداء، إلا أن الرأي الراجح أو المعروف هو أها تؤدي معنى التطهير "و حالة التطهير هي تلك الحالة التي تنصهر فيها الانفعالات بنسب متساوية، و من ثم تتحقق التوازنات للنفس الإنسانية، و ذلك بإطلاق الزائد من الانفعالات أو إيقاظ الخامد منها."[159]

و مهما يكن من شيء، فإن الكترسيس الذي تولده التراجيديا في النفس لا يتعلق إلا بعاطفتي الخوف و الشفقة، و ذلك ما نجده في تعريف أرسطو لها (التراجيديا)، و في حديثه عن الغاية التي هدف إليها، فهو يرى أن التراجيديا تخلص النفس الإنسانية من بعض الإضطرابات النفسية التي تفرض سيطرها على الأفراد، و تجعلهم في حالة غير طبيعية، و للتخلص من هذه الحالة لابد من معالجة هذه الاضطرابات النفسية، و يرى أرسطو أن العلاج يكمن في تطهير العواطف المضطربة بنفس العواطف التي تتولد في النفس عن طريق عامل خارجي يولدها في النفس المضطربة، و هكذا تتفاعل العواطف مع بعضها فيطرد الزائد منها و تعود النفس إلى حالة التوازن الطبيعي.

و الظاهر أن أرسطو يعطي مكانا خاصا لعاطفتي الخوف و الشفقة بين جميع العواطف التي تولد الاضطرابات النفسية لدى الأفراد، كما يذهب إلى اعتبار التراجيديا أقدر الأنواع الشعرية على تخليص الإنسان من هاتين العاطفتين، و ذلك لأها تولد في النفوس الخوف و الشفقة اللذين يقومان بدورهما بتطهير نفس العاطفتين في نفس الإنسان و العودة به إلى حالة التوازن الطبيعي، و في هذه الحالة يشعر الإنسان باللذة و الارتياح، و يتولد الخوف من المشاهد الرهيبة التي تعرضها التراجيديا، كما أن الشفقة تنتج من الشقاء الذي تقع فيه الشخصيات التراجيدية.[160]

إضافة إلى ذلك فإن البكاء في التراجيديا، و الضحك في الكوميديا يصرفان العواطف المكبوتة و الزائدة، و من ثم يصبح المتلقي أكثر توازنا من الناحية الانفعالية، و أكثر راحة و أشد قوة، كما أنه (أي المتلقي) يشعر بلذة و سرور من خلال المماثلة التي يجريها في ذهنه و هو يقارن ضمنيا عذاب الشخوص في التراجيديا مع عذابه هو، و همومهم مع همومه، فيجد أن

---

[159]- "علم الجمال- قضايا تاريخية و معاصرة"- د.وفاء محمد إبراهيم- ص 30-31.

[160]- ينظر "النقد المسرحي عند اليونان"- د.عطية عامر- ص 146.

عذابه و همومه أقل من عذابهم و همومهم، فترتفع حينها معنوياته و يصبح أكثر قوة و قدرة على التصدي و المواجهة لحل مشاكله و تجاوزها.[161]

و يمكن الاستنتاج من خلال ما ذكر سابقا أن التطهير عند أرسطو يؤدي إلى التوازن الأخلاقي، و من ثم فإن الشعر ينهض عنده بوظيفة أخلاقية، و ليس كما يرى أفلاطون يفسد الأخلاق شريطة أن يكون للتراجيديا بناء خاص، أي يشترط أن تتوفر في أحداثها و في شخصياتها و خاصة البطل ميزات معينة حتى تتحقق إثارة عاطفتي الشفقة و الخوف، فمثلا يجب أن تتوفر في البطل التراجيدي عدة شروط منها:

– أن ينتمي إلى طبقة النبلاء كأن يكون أميرا أو ملكا، لأن سقوط النبيل أشد وقعا في النفوس من سقوط العادي.

– ألا يكون فاضلا بشكل مطلق و لا رذيلا بشكل مطلق، لأن سقوط الفاضل يثير عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة، كما أن سقوط الرذيل يثير عاطفة الرضا لا عاطفة الشفقة، فعاطفة الشفقة تثار عندما تحل المصائب بإنسان لا يستحقها.

– يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء مثل "أوديب".

– سقوط البطل يجب أن يكون نتيجة ضعف في شخصيته (تسرع، تردد...).

– يرى أرسطو أن النهايات غير السعيدة هي الأفضل، أما الذوق الشعبي فيفضل مكافأة الخير و معاقبة الشرير.

– تنمية عاطفتي الشفقة و الخوف يعتبر عملا فنيا إذا نتج عن نمو الحبكة ذاتها مثلما اكتشف "أوديب" أخيرا أنه قتل أباه و تزوج أمه.[162]

و مهما يكن من أمر فإن وراء هذا التطهير العاطفي –الذي يخلص الفرد من بعض اضطراباته النفسية– شعور باللذة، و رجوع بها إلى الحالة الطبيعية، كما يكمن وراء ذلك العلاج النفسي معنى أخلاقيا، و ذلك لأن الإنسان الذي يتحرر من اضطراباته النفسية يستطيع السيطرة على نفسه و كبح عواطفه و حفظها في حالة من التعادل و التوازن، و هكذا يتضح أن وصول أرسطو إلى هذا المعنى الأخلاقي نتج من دفاعه عن الشعر التراجيدي.

---

[161]– ينظر " في النقد و الأدب"– إيليا الحاوي– دار الكتاب اللبناني– بيروت– ط2– 1986–ج5–ص 48.

[162]– ينظر "في النقد الأدبي"– د.شوقي ضيف– ص 20.

و خلاصة القول أن أرسطو جعل الفعل هو جوهر المحاكاة، فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي، فجعل الشعر بذلك أفضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية، كما جعله صديقا للفلسفة.

المبحث الرابع :

مقارنة بين محاكاة أفلاطون و أرسطو

مقارنة بين محاكاة أفلاطون و أرسطو

أرسطــــو	أفلاطـــــون

1- الفن محاكاة للطبيعة.	1- الفن محاكاة لما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون.
2- الشعر محاكاة مشوهة للطبيعة (محاكاة المحاكاة).	2- الشعر يكمل نقص الطبيعة.
3- الشعر وحي و إلهام.	3- المحاكاة غريزة إنسانية و حب للوزن و الإيقاع.
4- الشعر يفسد الأخلاق.	4- الشعر يطهر النفس و يجعلها أكثر توازنا.
5- اعترف أفلاطون بفتنة الشعر و سحره لما ينطوي عليه من وزن و إيقاع و لحن.	5- يقرر أرسطو بأن ما يصنع الشعر ليس الوزن و الموسيقى، و إنما عنصر المحاكاة، فالشعر عنده ليس الوزن و إنما هو التمثيل و التشبيه و الاستعارة أي أنه تفطن إلى شعرية القصيدة و كأنه مهد للشعر الحر الذي لا يعترف بالوزن و القافية.
6- أفلاطون فصل بين المتعة و الفائدة و إنحاز إلى الفائدة.	6- أرسطو قال بالمتعة و الفائدة معا، فذهب إلى أن الشعر ليس ضارا بل هو نافع و ممتع معا.
7- موقف أفلاطون موضوعي مثالي.	7- موقف أرسطو موضوعي واقعي.
8- أفلاطون أنكر قيمة الشعر و اتخذه موقف الهجوم عليه.	8- أرسطو دافع عن الشعر على أساس من الفلسفة، و حاول أن يفرد له ميدانا خاصا بين ميداني التاريخ و الفلسفة.
9- أفلاطون قال بعالم المثل.	9- أرسطو أسقط من حسابه عالم المثل.
10- أفلاطون أطلق المحاكاة على أصحاب الحرف.	10- أرسطو لم يطلق المحاكاة على أصحاب الحرف.
11- أفلاطون في نظرته إلى الشعر رأى أن إصلاح العالم يتوقف على إبعاد اللذة و سبب ذلك أنه عاش في زمن بدأت تنحدر فيه القيم	11- أرسطو وقف يدافع عن اللذة التي يثيرها الشعر و سبب ذلك أنه كان يعيش في جو القيم الجديدة فلم يلحظ ما لحظه أفلاطون من تغير.

الفنية المبنية على الدين عند اليونان إلى قيم فنية قائمة على المتعة و لذلك عاب ما يمكن أن يسمى انحطاطا فنيا و رأى فيه خطرا على الحضارة.	
12- أفلاطون حاول إيجاد مثل أعلى للجمال ترد إليه كل الجمالات المحسوسة في العالم الأرضي.	12- أرسطو أعطى للجمال و الفن أبعادا عقلية و وجدانية تسمو على الجمال أو الفن الحسي المحض.
13- ذهب أفلاطون إلى اعتبار الجمال مثالا من المثل العليا كالحق و الخير.	13- أرسطو يضع تعريفا للجمال يقترب به من دنيا الواقع.
14- يكمن عيب المحاكاة حسب أفلاطون في أنها تستطيع أن تهب المظهر مضمونا لا يستطيع و لا يجب أن يمتلكه.	14- لا تكتفي المحاكاة عند أرسطو بالعودة إلى الواقعي و التلميح إليه بل تندرج فيه.
15- أفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائبة.	15- أرسطو كان ذا نزعة عملية تجريبية.
16- المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية.	16- المحاكاة عند أرسطو نظرية فنية.
17- أفلاطون قال بفكرة المرآة.	17- أرسطو لم يكن ينظر إلى الشعر نظرته إلى مرآة تعكس أشباح الأشياء و إنما كان ينظر إليه رؤيا تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة و جوهر الأشياء.
18- أفلاطون كان يزدري المحسوسات.	18- أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات و اعتبر عالم الشعر كامن في المظاهر الحسية.
19- أفلاطون ذهب إلى أن الشاعر كالمصور في ملاحظة مظاهر الأشياء.	19- ذهب أرسطو إلى أن الشاعر كالموسيقي في ملاحظة معاني النفوس، و كالراقص في ملاحظة الأفعال و هما لا يصوران و إنما يعبران.
20- أفلاطون يطالب أن يشتمل الفن على الحقيقة.	20- أرسطو يبيح للشاعر أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية و بحسب تصوره للممكن و المحتمل و المستحيل مطالبا إياه بالبقاء ضمن

	المألوف.
21- أفلاطون سبق إلى القول بأن كل حديث يجب أن يكون على شكل كائن حي.	21- أرسطو ذهب إلى أن المحاكاة الروائية ينبغي أن تدور حول فعل تام واحد مكتمل له أول و وسط و آخر حتى تكون كالحيوان الواحد التام.
22- لم يعر أفلاطون الفعل أهمية.	22- جعل أرسطو الفعل جوهر المحاكاة فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي فجعل الشعر بذلك أفضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية.
23- جعل أفلاطون الشعر عدوا للفلسفة.	23- جعل أرسطو الشعر صديقا للفلسفة.
24- اعتبر أفلاطون الفن القائم على المحاكاة وضيع ينكح وضيعة فيولدها نسلا وضيعا.	24- اتجه أرسطو بالمحاكاة اتجاها إيجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية الوضيعة.
25- عرف أفلاطون المحاكاة.	25- لم يعرف أرسطو المحاكاة مما يسمح بالظن أنه اكتفى بتعريف أفلاطون لها.
26- طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته.	26- دافع أرسطو عن المحاكاة و عن مستخدميها في الفن و لاسيما الشعراء.
27- المحاكاة عند أفلاطون بعيدة عن الحقيقة و العقل و لا تتوجه نحو غاية سليمة.	27- يقرب أرسطو الصلة بين المحاكاة و بين العقل و اعتبر الفن نافع ذو غاية سليمة.
28- جعل أفلاطون الفلسفة أعلى مرتبة من الشعر.	28- ينفي أرسطو وجود الخصوصية بين الشعر و الفلسفة.
29- جعل أفلاطون الشعراء في المرتبة السادسة بين الصناع و العرافين و الفلاسفة و الملوك و السياسيين و الرياضيين.	29- وضع أرسطو الفلسفة في المقام الأول و يقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام لكنه جعل للشعر مقاما عاليا إلى جوارها، و الشاعر عنده هو ذلك الذي يحاكي الأفعال.
30- أفلاطون فضل الشعر الغنائي، فالتغني	30- أرسطو فضل الشعر الملحمي لكنه لم يغفل

بالفضائل يجعل الشعر الغنائي أخف ضررا بالحقيقة و الأخلاق.	الشعر الغنائي، و فضل الملحمي لما ينطوي عليه من محاكاة لفعل يفضي بنا إلى مسألة جوهرية في تاريخ الشعر و هي معرفة غاية المحاكاة في الشعر.
31- الشاعر عنده إنسان مسلوب الإرادة يتلقى الشعر عن طريق الإلهام.	31- الشاعر عنده مخترع صانع يتمتع بالقدرة على الاختيار.
32- نظرية التطهير سلبية عند أفلاطون.	32- نظرية التطهير إيجابية بالنسبة لأرسطو.
33- دمغ أفلاطون التراجيديا و ذلك لأن اللذة التي تولدها في نفوس المشاهدين إنما هي لذة مختلطة دائما بالألم، و ما دامت تلك اللذة غير خالصة من ألم يصحبها فإنه لمن الخير الابتعاد عنها لأنها تترك في النفس البشرية آثارا سيئة نتيجة الألم الذي نحسه، فهو إذن يتحدث عن لذة رياضية.	33- الإنسان يتعلم بالمحاكاة و بها يلتذ.
34- الفنان الحق عند أفلاطون هو ذلك الذي توغل في عالم المعرفة.	34- الشاعر الحق عند أرسطو هو ذلك الذي يحاكي الأفعال.
35- منهج أفلاطون تأملي، فتحدث عن الشعر من خلال اهتمامه بالبحث في الوجود و المعرفة و الأخلاق.	35- منهج أرسطو وصفي استقرائي ناتج عن استقراء التراث الأدبي اليوناني المعاصر له و استنباط مفاهيم نظرية تتصل بطبيعة الأدب و وظيفته و نشأته.

خــــــلاصــــة:

مفهوم المحاكاة عند أرسطو يختلف عن مفهوم أفلاطون اختلافا جوهريا نابعا من اختلاف النظرة الفلسفية.

الفصل الثاني
المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

المبحث الأول: المحاكاة عند ابن سينا

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة

ب. موضوع المحاكاة

ج. مهمة الشعر

- اللذة
- الفائدة

المبحث الثاني : المحاكاة عند الفارابي

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة

ب. الشعر و الخطابة

ج. موضوع المحاكاة

د. طرق المحاكاة

هـ. وظيفة الشعر

- اللذة
- الفائدة
  - الغاية التعليمية
  - الغاية التربوية و الأخلاقية

المبحث الثالث : المحاكاة عند ابن رشد

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة

ب. موضوع المحاكاة

ج. مهمة الشعر

- اللذة
- الفائدة
  - الغاية التعليمية
  - الغاية التربوية و الأخلاقية

المبحث الأول

المحاكاة عند ابن سينا

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة.

ب. موضوع المحاكاة.

ج. مهمة الشعر.

- اللذة
- الفائدة

ـ المحاكاة عند ابن سينا:[1]

ـ تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة:

يعرف ابن سينا المحاكاة بأنها "هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، و لذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض و يحاكي بعضهم بعضا، و يحاكون غيرهم"[2] فهو يشرح قوله بأمثلة عدة كمحاكاة الحيوان بصورة، و تشبه الناس بعضهم ببعض، و محاكاة بعضهم بعضا، و هو يلح على فكرة هامة مفادها أن المحاكاة لا تنقل الشيء كما هو بل تقدم شبيهه، و بعبارة أخرى فالمحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامة له، حتى و إن اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء، و بهذا فهو يؤكد وجود التميز بين الأصل المحاكي و الصورة التي تحاكيه.

و يدرك ابن سينا العلاقة التي تجمع بين الشعر و الفنون الأخرى من خلال حديثه عن محاكاة الشاعر و محاكاة المصور. و ما تميز به ابن سينا إدراكه لأبعاد نظرية أرسطو التي ترى أن الفنون جميعها قائمة على المحاكاة رغم اختلافها في الوسيلة أو الأداة التي يختص بها كل فن عن

---

[1] – هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، ولد سنة 370هـــ، و نشأ في بيت ثروة و جاه، و قد أقبل على تحصيل علوم عصره، نبغ في الطب و الفلسفة، و شارك إلى جانب اهتمامه بالمطالعة و التأليف في الحياة السياسية، و كانت وفاته بهمذان سنة 428هـــ.

كان ابن سينا متعدد المعارف، فقد كان طبيبا و فيلسوفا و عالم طبيعة، كما كان له إلمام واسع بعلم الفلك و علم الموسيقى، و إذا كان قد عرف الفلسفة من طريق الفارابي إلا أنه توسع فيها إلى أن فاقه، و إليه يعود الفضل في تنظيم الفلسفة في الإسلام على نحو ما فعل أرسطو و لعله لذلك لقب "المعلم الثالث"، على أن ابن سينا لم ينح منحى فيلسوف واحد و إنما كان متحيزا يأخذ من كثير من السابقين و لاسيما أفلاطون و أرسطو، و لا نجد أحدا من فلاسفة الإسلام فاض إفاضة ابن سينا في موضوع النفس، على أن جهده في مجال الفلسفة لا يخلو من ثغرات، فقد ظلت فلسفته تنوء ببعض الجدل الكلامي، كما أنه نسب إلى أرسطو أشياء ليست له، و قد ألف كتبا كثيرة في الفلسفة و الطب و غيرها، و من تلك الكتب: كتاب "القانون في الطب" و كتاب "الشفاء" و هو دائرة معارف فلسفية، و كتاب "النجاة" و هو مختصر لكتاب "الشفاء" و لابن سينا عدة رسائل من أهمها:

"التنبيهات و الإشارات"، و من أشهر ما نظم من شعر قصيدته في النفس، و إذا كان تابعا في كثير من القضايا الفلسفية لسابقيه فإن نظرياته في النفس تتجلى منها أصالته.

ينظر "تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام"– د محمد علي أبو ريان– دار النهضة العربية للطباعة و النشر– بيروت– ط2– 1976– ص 285– 289.

[2] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د. ألفت محمد كمال عبد العزيز– مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر– 1984– ص 83.

الآخر، و يذهب إلى أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط كما رأى الفارابي، و إنما تكون من قبل: الكلام و اللحن و الوزن، و ربما تكون من قبل الكلام و الوزن، و ربما تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، أو قد تقتصر على الإيقاع وحده كما هو الشأن في الرقص، و في هذا السياق ورد قوله: "و الشعر من جملة ما يخيل و يحاكى بأشياء ثلاثة، باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، و لكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، و بذلك التأثير تصير النفس محاكيه في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، و بالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، و بالوزن فإن من الأوزان ما يطيش و منها ما يوقر، و ربما اجتمعت هذه كلها، و ربما انفرد الوزن و الكلام المخيل، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، و ذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة و من إيقاع قد يوجد في المعازف و المزاهر، و اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، و الإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، و لذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس."[3]

و إذا كان ابن سينا يشير إلى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الكلام المخيل و الوزن و اللحن، فهو يقرن ذلك بالشعر المغنى، و قد ينفرد الكلام المخيل و الوزن في الشعر دون اللحن و هو متحقق في الشعر العربي أو الشعر غير المغنى، و هذا ما يقره ابن سينا.

و يبدو أنه قد لاحظ ما للحن من أثر انفعالي في النفس يتمثل في الحزن أو الغضب، و كأنه يقرن غاية الشعر بغاية الموسيقى من حيث الأثر النفساني، كما أنه تنبه إلى ما يملكه الرقص من قدرة التأثير في النفس بما يشتمل عليه من إيقاع سواء أكان مجردا من اللحن أو مقترنا به، إلا أنه لم يستنبط من ذلك أن اشتراك الشعر مع الرقص و الموسيقى في التأثير النفساني يتيح له أن ينهج منهجهما في محاكاة المشاعر الداخلية دون الاقتصار على محاكاة الظاهر.[4]

أما الوزن فهو ضروري، و قد اعتبره جزءا من التخييل "فكأن المحاكاة ينبغي أن تحقق أثرها النفساني بوسيلة موسيقية هي الوزن الذي عرفه هو نفسه (أي ابن سينا) بأنه عدد إيقاعي، و لا ريب أن من شأن هذه الملاحظة إعلاء الجانب الموسيقي في الشعر بكل ما ينطوي

---

[3] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 79.

[4] - ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 80.

عليه من إيحاء رمزي يمس صميم المشاعر، و هكذا فإن كان ابن سينا قد أغفل مقارنة الشعر بالموسيقى، فإنه مزجه بها و جعله تخييلا موسيقيا."[5]

و يستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، و الحق أنه ليس ثمة تفسير لانصرافه إلى فهم المحاكاة مرآة لظاهر الأشياء سوى أنه فهمها مرادفة للتشبيه.

و لاشك أن اعتماد التشبيه على الحواس و الوضوح يقيد حرية الشاعر في مجال الإبداع، و لاسيما أن النقد حدد بعض النماذج من التشبيهات مثلا عليا يتوجب تردادها في رتابة مملة بحيث يكون الجميل دائما قمرا و الجواد بحرا، و الشجاع أسدا إلى غير ذلك، و بهذا ضاعت إمكانية سمو الشعر من عالم الحس إلى عالم الفعل، فيتخلص بذلك من الترعة الشكلية إلى الترعة الإنسانية.[6]

و إضافة إلى أن المحاكاة مرادفة للتشبيه عند ابن سينا، فهي مرادفة أيضا لما يخيل أو للتخييل أو المخيلات، و هذا ما نجده في بعض أقواله كقوله: "و الشعر من جملة ما يخيل و يحاكي"[7] و قوله: "أما التخييلات و المحاكيات"[8] كما أنه يقرن مصطلح المحاكاة بالتخييل، و بما أنه يعرف المخيلات بأنها "مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"[9]، فإن هذا يوحي بأن المحاكاة مرادفة للمخيلات، كما يوضح ذلك قوله: "لتخيل شيئا على أنه شيء آخر."[10]

و قد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه و استعارة لهذا نجده يشير إلى أن المحاكيات ثلاثة أقسام: تشبيه و استعارة و ما يتركب منهما، و في هذا المعنى ورد قوله: "و المحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه و محاكاة استعارة، و المحاكاة التي نسميها من باب الذوائع، و محاكاة التشبيه نوعان: نوع يحاكي به الشيء بشيء و يدل على المحاكاة أنها محاكاة، و ذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه كـــ: "مثل"و "ك" و "كأنما" و ما هو إلا نوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء، و أما الاستعارة فهي قريبة من التشبيه

---

[5] – "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 80-81.
[6] – ينظر المرجع نفسه – ص 88- 89.
[7] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 85.
[8] – المرجع نفسه – ص 85.
[9] – المرجع نفسه – ص 85.
[10] – المرجع نفسه – ص 85.

و الفرقان بينهما بشيء و هو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة، و لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة و هي كقول القائل:

لِسَانُ الحَالِ أَفْصَحُ مِنْ لِسَانِي & وَعَيْنُ الطَبْعِ طَامِحَةٌ إِلَيْكَ

و أما المحاكيات التي نسميها من باب الذوائع فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة، و لا يكاد يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة كقولهم: غزال للحبيب، و بحر للمدوح، و غصن للقد، و ما جرى مجراه، و مهما بسطت الذوائع و عمدت بأدنى شرح خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة، و ذلك إذا قيل غصن على نقا عليه رمان و ما جرى مجراه"11، و هذا معناه أن المحاكاة عند ابن سينا تدل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري و هو التصوير القائم على علاقة المقارنة أو الإبدال، و بهذا تصبح المحاكاة مرادفة للتخييل بمعنى التصوير.

و إذا كانت المحاكاة تشبيها سواء اقترن بالأداة أم لم يقترن، فهذا يعني أن ابن سينا ينظر إلى الشعر نظرة أفلاطون التي ترى أن الشعر أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم، و ذلك يفضي إلى أن المحاكاة عند العرب تختص بالطابع الحسي الظاهري، و إضافة إلى ذلك فإن ابن سينا يعتبر التخييل أسلوب مجازي محض قد يخيل بذاته و قد يخيل بصنوف البديع، و شرح ذلك بقوله: "إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، و تكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، و تارة لذواتها بلا حيلة من الحيل و هي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته مثال ذلك قول القائل:

وَ مَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِي & بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقَتَّلِ

و أما في المعنى كقوله:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَ يَابِسًا & لَدَى وَكْرِهَا العُنَابُ وَ الحَشَفُ البَالِي"12

و يتضح من هذا الكلام أن التخييل هو التشبيه.

11- "المجموع أو الحكمة العروضية"- ابن سينا- تحقيق:د.محمد سليم سالم-دار الكتب- القاهرة-1969- ص19-20.

12 - المرجع نفسه- ص 23.

و مفهوم المحاكاة عند ابن سينا لا يتسع ليشمل عملية التأليف الشعري أي الاستخدام الخاص للغة في الشعر، و إنما كثيرا ما تكون المحاكاة وسيلة من الوسائل التي تجعل القول مخيلا، و على هذا الأساس يصبح مصطلح تخييل أعم من مصطلح محاكاة، و هذا ما نلمسه في تعريفه للمقدمات الشعرية حيث يقول: "هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة و لا كاذبة بل أن تكون مخيلة، و يكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، و الجميل بالقمر و الجواد بالبحر، و ليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها خالية عن الحكاية أصلا."[13]

و بناء على ذلك يصبح التخييل أو الأقاويل المخيلة أو المخيلات أعم من المحاكاة عند ابن سينا لأن كلا منها يتخذ المحاكاة وسيلة لتحقيق التأثير النفسي لدى المتلقي، و عليه يصبح مفهوم التخييل شاملا لعملية التأليف الشعري، و تصبح المحاكاة جزءا من هذه العملية.

و يبدو أن التخييل هو جوهر الشعر عند ابن سينا إلا أن قيمة هذا التخييل لا ترجع إلى القائل و إنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني لا علاقة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل، و لكنه يخاطب الشعور، و هو إنما يصل إلى ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة، و بما في النفس الإنسانية من ميل فطري إلى المحاكاة من جهة أخرى، و وسيلته (أي وسيلة الشعر) في ذلك تجريد النفس من عنصر الإرادة و الاختيار، فكأنه ينبغي أن يصل إلى نفس المتلقي بطريقة مباشرة دون اختيار عقلي، ذلك أن الشعر أصلا قول مخيل لا يشترط فيه صدق أو كذب، و يؤكد ابن سينا ذلك بالفصل بين التخييل الذي يخاطب النفس و التصديق الذي يخاطب العقل، و يذهب بعد ذلك إلى التأكيد على ضرورة أن يسلك الشعر طريق التخييل ليؤثر في النفس سواء أكان بعد ذلك صادقا أم كاذبا، و من ثمة فإنه إن توفر عنصر التخييل لم يعد مهما أن يكون المضمون صادقا أم كاذبا.[14]

و قد جعل ابن سينا التخييل و الوزن قوام الشعر، كما حرص أشد الحرص على الإشارة إلى أن الشعر كلام مخيل باعتبار التخييل هو الفيصل بين الشعر و الأقاويل البرهانية التصديقية، يقول: "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتم، فالكلام جنس أول للشعر ... و قولنا من ألفاظ مخيلة

---

[13] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز – ص 86.

[14] – ينظر "أصول النقد العربي القديم"– د. عصام قصبجي– ص 75-76.

فصل بينه و بين الأقاويل العرفانية التصديقية."[15] و يقول أيضا: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة."[16]

و واضح من كل ما سبق ذكره أن المحاكاة هي الجوهر الذي يتميز به الشعر من النثر و الخطابة، و يتجلى ذلك بوضوح في قول ابن سينا: "و قد تكون أقاويل منثورة مخيلة، و قد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، و إنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل و الوزن."[17]

و خلاصة القول إن المحاكاة عند ابن سينا استخدمت بوصفها تشكيلا أو وسيلة من وسائل التخييل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبي بالواقع فأصبحت بذلك جزءا من التخييل الذي هو جوهر الشعر.

- موضوع المحاكـاة:

لا يقتصر موضوع المحاكاة الشعرية عند ابن سينا على الذوات الإنسانية عموما، ذلك أن المحاكاة في الشعر تتناول الأفعال الإنسانية لأناس أفاضل أو أراذل، و هكذا يصبح موضوع المحاكاة تبعا لذلك إما مدحا أو ذما، و ربما اكتفت المحاكاة بوصف أحوال الناس و أفعالهم كما هي، و يرسم ابن سينا حدود الممكن في الأفعال الإنسانية، ويبدو أنه سرعان ما خضع للعرف النقدي الذي قرن الشعر بالتصوير، فذهب إلى أن الشاعر المصور ينبغي أن يحاكي كل منهما الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة، بل راح يطلب من الشاعر أن ينشد الحقيقة كما ينشدها المصور. يقول: "إن الشاعر يجري مجرى المصور، فكل واحد منهما محاك، و المصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة، إما بأمور موجودة في الحقيقة، و إما بأمور يقال إنها موجودة و كانت، و إما بأمور يظن أنها ستوجد و تظهر."[18] و بهذا فإن ابن سينا يضع حدود الممكن في الأمور الإدارية أو الأفعال الإنسانية الإرادية التي هي موضوع المحاكاة في الشعر، فإما

---

[15] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 91.

[16] - المرجع نفسه – ص 91.

[17] - المرجع نفسه – ص 92.

[18] - "فن الشعر"- أرسطو طاليس- ص 196.

أن يتناول الشاعر أمورا كانت موجودة من قبل أو أمورا موجودة بالفعل أو أمورا يحتمل وجودها.

و يمضي ابن سينا في تحديد موضوع الشعر بشكل مفصل من خلال شرحه للفكرة الأرسطية حول الواقعي و المحتمل في الشعر، و العلاقة بين الشعر و التاريخ، لكن يلتبس عليه الأمر عندما يفهم التاريخ عند أرسطو على أنه الأمثال و القصص، فيتخذ من "كليلة و دمنة" مثلا لذلك و يضعها في مقارنة مع الشعر، و في هذا المعنى ورد قوله: "و أعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال و القصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد و دخل في الضرورة، و إنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات و المحاكيات الوزن فقط، و ليس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسددا نحو أمر وجد أو لم يوجد، و ليس الفرق بين كتابين موزونين لهم أحدهما فيه شعر و الآخر فيه مثل ما في "كليلة و دمنة" و ليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن يشاكل "كليلة و دمنة" وزن صار ناقصا لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج و تجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود و إن لم يوزن، و ذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل، و أما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة، و ذلك قليل الحاجة إلى الوزن، فأحد هذين يتكلم فيما وجد و يوجد، و الآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط، و لهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر لأنه أشد تناولا للموجود و أحكم بالحكم الكلي، و أما ذلك النوع من الكلام فإنما يقول في واحد على أنه عارض له وحده، و يكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط و لا وجود له، و نوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت لكنها غير مقولة على نحو التخييل."[19]

يرى ابن سينا أن المحاكاة في الشعر تتناول ما وجد من الأمور على وجه الضرورة أو ما يمكن وجوده، و هذا ما يجعل للشعر طبيعة خاصة من حيث وقوفه عندما هو عام في أفعال الإنسان و أحواله و انفعالاته، و هو يذهب إلى أن عملا مثل "كليلة و دمنة" لا يُمتُّ للشعر بصلة حتى و لو كان موزونا فسيظل نثرا لأن الشعر في تصوره يفيد التخييل المعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود، أما الأمثال و القصص فلا تؤدي غاية التخييل لأنها تستند إلى أمور ليس لها وجود إطلاقا، فضلا عن أنها تتسم بالجزئية و تفتقر إلى التعبير عن

---

[19] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص97.

الكلي الذي يتميز به الشعر لأنها تتناول أحوالا خاصة بأفراد و بهذا يصبح الشعر أقرب إلى الفلسفة من القصص.[20]

و مما يثير الغرابة أن ابن سينا فهم من قصص "كليلة و دمنة" نقيض ما كان ينبغي أن يفهمه، فاعتبرها "اختراعات" لا تليق بالشعر برغم تطابقها مع مبدئه القائل: إنه ليس من شرط الشاعر أن يخيل لما كان فقط، بل أيضا لما يقدر كونه و إن لم يكن بالحقيقة، و الظاهر أنه وقع في الالتباس عندما رأى أرسطو يهاجم التاريخ فظن أنه يقصد شيئا من قبيل "كليلة و دمنة" على الرغم من أن هذا العمل أنموذج كامل يخيل أو يحاكي ما يمكن أن يكون من أجل الحض على فعل أو الردع عنه في مضمون أخلاقي تطهيري، و إذا كان عمل "كليلة و دمنة" يفتقر إلى الوزن، فإن الوزن ليس جوهر الشعر بل هو شرط لشكله فقط، و لا شك أن إبعاد هذا العمل عن مجال الشعر لما ينطوي عليه من خيال رمزي يشير إلى إيمان ابن سينا بالطابع الواقعي في الشعر العربي و نفوره من الخرافة أو الخيال أو الأسطورة.[21]

و يبدو أن وقوع مضمون الشعر في دائرة الإمكان كان شرطا من شروط إفادة التخييل عند ابن سينا، فرفضه لــ"كليلة و دمنة" مُتأَتٍ من رفضه لفكرة الاختراع التي ليس لها سند في الواقع، فضلا عن أن تركيز هذه القصة على استخلاص الحكم و العظات يفقدها في تصوره الطابع التخييلي الذي يميز الشعر مما يجعلها أقرب إلى المباشرة غير المستحبة في الشعر لأنها تقلل من قيمته التخييلية.[22]

و يذهب ابن سينا إلى التأكيد على ضرورة أن يكون موضوع المحاكاة في حدود ما هو موجود على وجه الحقيقة أو ما يقدر وجوده لأن ذلك مرتبط بغاية من غايات الشعر و هي توجيه الأفعال الإنسانية، و بذلك يكون أقرب إلى الإقناع الشعري لهذا نجده (أي ابن سينا) يستبعد كل ما كان بعيدا عن الوجود أصلا من المحاكاة، أي أنه أقصى المحاكاة البعيدة، ذلك أن هدف الخيال الشعري عنده الإفهام و هو أمر تتطلبه مهمة الشعر المعرفية، و على هذا الأساس فقد حدد ابن سينا عدة وجوه لغلط الشاعر في المحاكاة الشعرية، و هي في معظمها تخرج عن

---

[20] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 98- 99.

[21] – ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 84.

[22] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص99.

حدود ما هو ممكن، فهو يعد من غلط الشاعر أن يحاكي ما ليس له وجود أصلا أو ما لا يمكن وجوده أو أن يلجأ الشاعر إلى تحريف ما هو ممكن وجوده عن هيئته، يقول: "و الشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات و بالحقيقة إذا كان بما ليس له وجود و لا إمكان، و تارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجودا لكنه حرف عن هيئة وجوده، كالمصور إذا صور فرسا فجعل الرجلين و حقهما أن يكونا مؤخرين إما يمينين أو مقدمين، فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن و محاكاته على التحريف و كذبه في المحاكاة كمن يحاكي بأيل أنثى و يجعل لها قرنا عظيما."[23]

و يتضح من هذا القول أن المحاكاة ليست شيئا غير تصوير الظاهر كما هو دون تحريف من أجل خلق الانفعال في نفس السامع على نحو ما تخلقه صورة حيوان يشبه الحيوان الطبيعي من التذاذ فطري، و بناء على ذلك فإن المصور يخطئ حينما يجعل للظبية الأنثى قرنا، إلا أن هذا الأمر منطبق على محاكاة ما هو كائن فحسب و غير منطبق على محاكاة ما ينبغي أن يكون أو ما يمكن أن يكون، و على ما يبدو فالمسألة ليست متعلقة بغلط الشاعر أو صوابه، و إنما هي مسألة المحاكاة الشعرية ذاتها المتأرجحة بين ما هو كائن أي بظاهر الشيء أو بما يمكن أن يكون أي بجوهر الشيء، و الظاهر أن الأمر هنا ناجم عن اختلاف مفهوم المحاكاة، فبينما يذهب أرسطو إلى أن المحاكاة تتناول الفعل غالبا، يذهب ابن سينا إلى أنها تتناول الشيء غالبا، و على الرغم من افتراضه مع أرسطو أن المحاكاة متعلقة بما يمكن أن يكون فإنه يناقض هذا الفرض عندما يرى أن الشاعر مخطئ إذا جعل للظبية قرنا، فكأنه يسمح له أن يتصور الشيء كما يشاء، و بالمقابل يطالبه أن يصوره كما هو، إلا أن الشاعر الذي يحاكي فعلا أو خلقا يجد أمامه عددا غير محدود من الاحتمالات، فالفعل قابل للاحتمال و التطور، و لا يتعلق بأمر جزئي بل يتعلق بأمر كلي يمكن أن يتجلى في عدة صور، و لا ريب أن هذا الأمر كان واضحا في كلام أرسطو، و لكن اتجاه ابن سينا إلى مفهوم معين للمحاكاة يجعلها نوعا من التشبيه جعل من الصعب عليه أن يتصور محاكاة ما يمكن أن يكون كما في الأساطير الإغريقية مثلا، و ما يثير الغرابة أنه أدرك بجلاء مسألة محاكاة الفعل لكن ما التبس عليه هو المقارنة بين الشعر و التاريخ، فقد ظن أن المقصود بالتاريخ قصص "كليلة و دمنة".[24]

---

[23] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس – ص 196.

[24] – ينظر "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 83.

و الحقيقة أن أرسطو قرن الشعر بالتصوير في معرض كلامه من حيث علاقته بالخير و الشر، بحيث يمكن للمحاكي سواء أكان شاعرا أو مصورا أو راقصا أو موسيقارا أن يصور المحاكي خيرا مما هو أو شرا مما هو أو مثلما هو، و لو أن ابن سينا لم يكن أسير فهمه للتخييل على أنه تشبيه يلاحظ العلاقة بين مظاهر الأشياء لأوشك أن يدرك ما ذهب إليه أرسطو، فقد غاب عن ذهنه أن التخييل قد يشبه الموسيقى في تصوير المعاني و المشاعر و ذلك برغم إدراكه التام أن الشعر إنما يجود بمحاكاة الأفعال خاصة، و قد عبر عن ذلك بقوله: "فإن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه و خرافته إذا كان جنس المحاكاة بالتخيلات و خصوصا الأفعال و ليس شرط كونه شاعر أن يخيل لما كان فقط، بل و لما يكون و لما يقدر كونه و إن لم يكن بالحقيقة."[25]

و لعل السؤال الذي يطرح نفسه هو: ماذا يعني تصور ابن سينا للأخطاء التي يقع فيها الشاعر؟ هل يعني هذا أنه يلزم الشاعر بمحاكاة الطبيعة محاكاة حرفية؟ و الحق أن فهمه للمحاكاة حتى في محاكاة الذوات لا يعني المطابقة الحرفية، فهي عنده تفيد المشابهة لا المطابقة، و الفرق واضح بينهما، فضلا عن أن المحاكاة عنده ترتبط بغاية أخلاقية نفعية فهي إما لتحسين شيء و إما لتقبيح آخر، كما أنه يضيف للمحاكاة غاية ثالثة هي المطابقة لكنه يجعلها في خدمة الغاية الأخلاقية، فإما أن يمال بها إلى التحسين أو إلى التقبيح، و في هذا كله تأكيد على أن الأخطاء التي يعدها ابن سينا من غلط الشاعر لا ترتد إلى فهمه للمحاكاة، لكن السبب الذي يجعله يرى الشاعر مخطئا هو أنه يرى في ذلك خروجا عن حدود ما هو ممكن أو ما يقدر وجوده و مقنع في الوقت نفسه، فابن سينا يرى أن للمخيلة قدرة فائقة على اختراع صور لا وجود لها في الواقع، لكنه يرى ضرورة أن يسيطر العقل على هذه القوة، و لأن الشعر له دور معرفي أي أنه ينقل معلومة فلا بد من أن تنقل صحيحة حتى تكون مفهومة "و من ثم فإن الممكن في الشعر ينبغي أن يتم وفق منطق ما يرتضيه العقل، و يصبح ما يخرج عن هذا المنطق تحريفا له، و إذا كان ابن سينا يلزم الشاعر بهذا القانون الذي يجعله يتحرك وفق ما هو ممكن و مقنع في الوقت نفسه، فهو يحرص على ألا يتحول عمل الشاعر إلى نوع من التصديق تأكيدا

[25] – "أصول النقد العربي القديم"–د.عصام قصبجي– ص 83.

لأن الشعر في النهاية نشاط تخييلي و ليس عقليا، و من ثم فليس هنا ما يدعو إلى أن يطابق الواقع أو الحقيقة حرفيا."[26]

- مهمة الشعـر:

– اللـــــذة :

يذهب ابن سينا إلى أن الشعر يقوم بأداء وظيفتين هما: اللذة و الفائدة، و هو يفصل بين هاتين الغايتين عندما يتحدث عن غاية الشعر عامة، إذ نجده يشير إلى أن الشعر إما أن يكون ذا غاية فنية محضة و هو ما أسماه التعجيب (اللذة) و إما أن يكون ذا غاية فكرية مدنية (الفائدة)، و على حين يرى أن الشعر اليوناني يغلب عليه الطابع المدني فإنه يرى أن الشعر العربي يغلـــب عليه طابع التعجيب، يقول: "و الشعر قد يقال للتعجيب وحده، و قد يقال للأغراض المدنيـــة و على ذلك كانت الأشعار اليونانية، و الأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمـــور الثلاثـــة أعني: المشورية و المشاجرية و المنافرية."[27]

و يقصد بالتعجيب الدهشة و اللذة المترتبة على الإثارة التي يحـــدثها الـــشعر في نفـــس المتلقي، و تشير الأغراض المدنية إلى الغاية التربوية و الأخلاقية و الاجتماعية للشعر، إلا أن ما يلفت النظر هو أن التعجيب الذي عدَّه ابن سينا غاية للشعر قد يبدو مقصودا لذاته بمعنى أنـــه يبتعد عن الجانب الأخلاقي، لكن هذا لا يعني بالضرورة أن ابن سينا لا يعطي للمهمة الأخلاقية للشعر أهمية بل على العكس من ذلك نجده يقدر و بشدة الشعر الهادف خاصة و أن المحاكـــاة عنده تقوم مقام التعليم.[28]

و ما يثير الانتباه أن ابن سينا يقدر الجانب الممتع في الشعر و في الفن عموما، ذلـــك أن المتعة التي تحققها المحاكاة هي التي تدفع المتلقي للإقبال على هذا الفن و تفضيله على الواقع رغم بعده و اختلافه عنه(عن هذا الواقع) و يضيف ابن سينا إلى أن المتلقي قد يستقبح شيئا موجودا في الواقع، و بالمقابل يسر بتأمل صورته، و هذا يؤكد بوضوح التذاذ الناس بالمحاكاة، و يتضح

---

[26] –" نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 103.

[27] – "أصول النقد العربي القديم "–د.عصام قصبجي– ص 78-79.

[28] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص140-141.

ذلك في قول ابن سينا: "و الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة و المتقذر منها، و لو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة و لا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت، و لهذا السبب ما صار التعليم لذيذا لا إلى الفلاسفة فقط بل إلى الجمهور لما في التعليم من المحاكاة، لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس، و لهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها، فإن لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم، بل إنما يلتذون قريبا ما يلتذون من نفس النقش في كيفيته و وضعه و ما يجري مجراه."[29] و هذا معناه أن المحاكاة لذيذة في حد ذاتها حتى و إن كان موضوعها قبيحا لأنها تقدم صور الواقع بشكل مغاير بعد تعديلها، من أجل ذلك استعملت المحاكاة في التعليم و بها صار التعلم لذيذا بالنسبة لمتلقي الشعر.

و يقيم ابن سينا التوازن بين التعجيب (اللذة) و الأغراض المدنية (الفائدة)، كما يحرص حرصا شديدا على ضرورة أن يكون الشعر أو المحاكاة موجهة إما إلى مدح و إما إلى ذم بمعنى ألا تكون مقصودة لذاتها فهو يعتبر المحاكاة التي لا يراد منها مدح و لا ذم "قول هدر"[30].

– الفائــدة:

يرى ابن سينا أن الشعر له تأثيره المباشر على السلوك الإنساني و الأخلاقي، و هو بهذا يؤكد الغاية الأخلاقية للشعر من حيث أنه يقوم بتربية الأفراد و توجيههم، كما يرى ضرورة أن يخدم الشعر الأخلاق و السياسة معا و هذا ما عبر عنه بالأغراض المدنية المتحققة في الشعر اليوناني خاصة و أن الشعر اليوناني يحاكي الأفعال و هو شعر موضوعي يهدف إلى الحث على فعل أو الردع عن آخر، أما الشعر العربي فيحاكي الذوات و هو شعر انفعالي و ذاتي و غير هادف، كما أنه لا يحث على فعل و لا يردع عن آخر بل هدفه استمالة المتلقي أو إثارة الدهشة (اللذة)، يقول ابن سينا: "و كل محاكاة فإما أن يقصد بها التحسين و إما أن يقصد بها التقبيح فإن الشيء إنما يحاكي ليحسن أو يقبح، و الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال و الأحوال لا غير، و أما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من

---

[29] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د. ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص142.

[30] – ينظر المرجع نفسه– ص 143– 144.

الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، و الثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب يحسن التشبيه، و أما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردع بالقول عن فعل، و تارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، و تارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل و الأحوال و الذوات من حيث لهـا تلـك الأفاعيـل و الأحوال، و كل فعل إما قبيح و إما جميل، و لما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقـل بعـضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف لا لتحسين و تقبيح، و كل تشبيه و محاكاة كان معدا عنـدهم نحـو التقبيح أو التحسين، و بالجملة المدح أو الذم، و كانوا يفعلون فعل المصورين فإن المـصورين يصورون الملك بصورة حسنة و الشيطان بصورة قبيحة، و كذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال، كما يصور أصحاب **ماني** حال الغضب و الرحمة، فإنهم يـصورون الغـضب بصورة قبيحة و الرحمة بصورة حسنة، و قد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل و إن لم يخيل منه قبحا و لا حسنا بل المطابقة فقط."[31]

و هكذا تتحدد غاية الشعر عند ابن سينا في الحث على فعل أو الكف عن فعـل، و لا شك في أن يكون الحث مرتبطا بالفضائل و الردع مرتبطا بالرذائل، و في كلا الحالتين يحـتفظ الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل و النفور مـن الفعـل القبيح، و هو ما عبر عنه ابن سينا بالتحسين و التقبيح اللذين حددهما كغايتين أخلاقيتين للشعر يعينان على تثبيت القيم الأخلاقية، و ذلك ما يتحقق بوجه خاص في الشعر اليوناني.

و يضيف ابن سينا غاية ثالثة للمحاكاة هي المطابقة و هي التي يكون الغرض منها جماليا لا أخلاقيا حيث يكون هناك تطابق ما بين الشيء المحاكي و الشيء المحاكى، لكن ما يثير الانتباه أن ابن سينا فضل أن تميل هذه المطابقة إما إلى تحسين و إما إلى تقبيح، و غرضه مـن ذلـك تأكيده للغاية الأخلاقية للشعر و حرصه عليها حتى لا تنحصر قيمة العمل الشعري في القيمـة الجمالية فقط، و قد شرح ذلك بقوله: "و المطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قـبح و أن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة معدة مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد فإن هذه مطابقة يمكن أن يمال بها إلى الجانبين فيقال: توثّب الأسد الظالم أو توثُّب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئا نحو الذم و الثاني يكون مهيئا نحو المدح، فالمطابقة تستحيل إلى تحـسين و تقبـيح

[31] - "فن الشعر"- أرسطو طاليس- ص 169- 170.

يتضمن شيء زائد... فأما إذا تركت على حالها و مثالها كانت مطابقة فقط"[32] و هكذا فإن الشعر عند ابن سينا يقوم بتقويم النفس الإنسانية و تهذيبها و توجيهها إلى الخير الذي يؤدي إلى السعادة.

و مما ترتب عن نظرة ابن سينا الأخلاقية للشعر أنه حصر موضوع المحاكاة أو الشعر في حدود الواقع الممكن و المحتمل فقط، حتى يكون أقرب إلى الإقناع بالنسبة للمتلقي، و في هذا المعنى ورد قوله: "و الموجود و الممكن أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، و يعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه، و قد كان يشتمل في طراغوديا أيضا جزئيات في بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة و لكن ذلك من النادر القليل، و في النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا تطير له في الوجود، و يوضع بدل معنى كلي مثل جعلهم الخير كشخص واحد و إطنابهم في مدحه، و ذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم، و ليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل، و لكن لا يجب أن يوقف على الطراغوديا و اختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع، فإن الشاعر إنما يجود بشعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود قرضه و خرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات و خصوصا للأفعال"[33]. و بهذا يبدو ابن سينا متشددا عندما ألزم الشاعر باجتناب كل ما هو مخترع، كما اشترط ألا تكون الخرافة المخيفة المحزنة موردة مورد شك، و قصده من ذلك كله التأكيد على العلاقة الوثيقة بين موضوع المحاكاة الشعرية و المهمة الأخلاقية للشعر.

و مهما يكن من أمر، فقد كان ابن سينا حقا من أدق النقاد إدراكا لنظرية المحاكاة الأرسطية، كما يقول طه حسين: "لكن ابن سينا قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة و جاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية و للوسائل التي يتوسل بها في التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر."[34]

[32] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 156.
[33] - المرجع نفسه- ص 159-160.
[34] - " أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي – ص 92.

المبحث الثـــاني

المحاكاة عند الفارابي

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة.

ب. الشعر و الخطابة

ج. موضوع المحاكاة

د. طرق المحاكاة

هـــ.وظيفة الشعر

- اللذة
- الفائدة

– الغاية التعليمية

– الغاية التربوية و الأخلاقية

- المحاكاة عند الفارابي :[35]

- تعريف الشعر و مفهوم المحاكـاة:

يعرف الفارابي الشعر أو الأقاويل الشعرية بأنها: "هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول"[36] أو أنها هي "التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء."[37]

و أهم ما يمكن استنتاجه من هذين التعريفين أن الشعر عند الفارابي يقوم على المحاكاة مما يجعله يتشابه مع فنون أخرى و يشترك معها في كونها محاكاة أيضا، و هذه الفنون هي النحت و التمثيل و الرسم، إلا أن ما يميز كلا منها عن الآخر و خاصة عن الشعر هو الأداة أو وسائل المحاكاة التي يختص بها كل فن عن الآخر، و ذلك ما وعاه الفارابي عندما عدد وسائل المحاكاة مما يسمح باستيعاب معناها، و في تعداده للوسائل يجعل المحاكاة نوعين: بفعل و بقول، و في هذا المعنى يقول: "فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل و قد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه

---

[35]- ولد أبو نصر محمد الفرابي سنة 260هـــ قرب فاراب و هي مقاطعة بتركيا، ثم انتقل إلى بغداد فانكب على دراسة مختلف العلوم، و كان له اهتمام خاص بالفلسفة، فتناول بالدرس كتب أرسطو و شرحها و علق عليها ، و في بغداد ألف معظم كتبه ، ثم غادرها إلى دمشق ، ثم انتقل منها إلى حلب حيت اتصل بسيف الدولة الحمداني ، و بعد رحلة قصيرة إلى مصر عاد إلى حلب ، و في سنة 339هـــ صحب سيف الدولة إلى دمشق حيت كانت وفاته .

كان الفرابي زاهدا في الحياة منصرفا إلى العلم، و قد روي أنه عرف عدة لغات منها اليونانية ، و خبر الموسيقى و صناعة الطب ، و كان أحد الفلاسفة الكبار في العالم الإسلامي، و قد شغف بفلسفة أرسطو و قربها في مؤلفاته إلى القارئ العربي و لذلك لقب " المعلم الثاني " .

و أهم ما يميز فلسفته ميله إلى التوفيق بين المذاهب ، فقد حاول التوفيق بين فلسفة أفلاطون و فلسفة أرسطو في كتاب سماه "الجمع بين رأيي الحكيمين أفلاطون الإلهي و أرسطو طاليس " كما حاول التوفيق بين الدين و الفلسفة و إن لم يؤلف في ذلك كتابا كما فعل بعض الفلاسفة المسلمين من بعده .

و قد ضاع أكثر مؤلفات الفرابي، و من أهم ما ألف "رسالة في العقل " و كتاب "إحصاء العلوم" و كتاب " الجمع بين رأيي الحكيمين " و كتاب " آراء أهل المدينة الفاضلة"، و إذا كان كثير من العلماء قد نوَّهوا بمكانة الفارابي في تاريخ الفلسفة الإسلامية كابن خلدون الذي عده من أكبر الفلاسفة و أشهرهم، و إن غيرهم يرون ثغرات في جهوده، و من هؤلاء ابن طفيل الذي يجده كثير التناقض، و ابن رشد الذي يراه متقولا على الفلاسفة اليونانيين، و إن كان يرجع ما وقع فيه الفارابي إلى أخطاء نقلة الفلسفة اليونانية.

ينظر "تاريخ الفلسفة في الإسلام"- دي بور- ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة- الدار التونسية للنشر- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر- ط3- 1954م- ص206.

[36] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"-د.ألفت كمال عبد العزيز- ص 77.

[37] - المرجع نفسه- ص 77.

أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك، و المحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، و هو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء."[38] فالمحاكاة عنده محاكاة شكل أو فعل أو قول، فإذا كانت بالقول بدت شبيهة بما يسمى كناية عند البلاغيين، حيث أن مستعمل المحاكاة يلجأ إلى قول مؤلف من أمور تدل على الشيء المحاكي.

و يفرق أيضا بين الشعر و الفنون القائمة على المحاكاة كالنحت و التمثيل من خلال الوسيلة و التي هي اللغة، فالشعر يستخدم لغة خاصة تتسم بالمحاكاة، و يتضح هذا الفرق بشكل متميز عندما يقارن الفارابي بين الشعر و الرسم أو كما يسميه صناعة التزويق، فكلاهما قائم على المحاكاة أو التشبيه إلا أنه لكل منهما وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة، فالشعر يتوسل الأقاويل أو اللغة، أما الرسم فيتوسل الأصباغ أو الألوان، و هذا ما عبر عنه الفارابي بقوله: "إن بين أهل هذه الصناعة (أي الشعر) و بين أهل صناعة التزويق مناسبة، و كأنهما مختلفان في مادة الصناعة و متفقان في صورتها و في أفعالها و أغراضها أو نقول: و إن بين الفاعلين و الصورتين و الغرضين تشابها ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل و موضع تلك الصناعة الأصباغ و إن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه و غرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس و حواسهم"[39].

و ما هو جدير بالذكر أن الفارابي يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن، كما أنه حرص حرصا شديدا على التفريق بين المحاكاة و المغالطة السوفسطائية، فالمحاكاة نوع من الإيهام بشبيه الشيء، أما المغالطة فتوهم نقيض الشيء على أنه حقيقة، و هذا معناه أن غاية المحاكي إيهام الشبيه، أما غاية المغلط فهي إيهام النقيض، و نجد الفارابي في نصه الموالي يحاول توضيح الفرق بين كل من المحاكاة و المغالطة قائلا: "و لا يظنن ظان أن المغلط و المحاكي قول واحد و ذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، و أن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه و يوجد نظير ذلك في الحس، و ذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره

---

[38] – "نظريات الشعر عند العرب"–د.مصطفى الجوزو– ص 93.

[39] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 78.

إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض وقت الربيع عند نظره إلى القمر و الكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي و الأجسام الصقلية فهي الحال الموهمة شبيه الشيء."[40]

فالفارابي يفرق بين الإيهام الذي تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية، و هو إيهام خارج عن دائرة الإيهام في الفن عموما و في فن الشعر خصوصا، و بين الإيهام بشبيه الشيء الذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية، ذلك أن المغالطة تهتم بإثبات الشيء على أنه الحقيقة حتى و لو كان مناقضا للحقيقة ذاتها في حين أن المحاكاة تهتم بتحقيق تأثير ما بواسطة تقديم الشبيه أو المثيل دون أن تهتم بأن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، و على هذا الأساس فالمحاكاة عند الفارابي ليست خداعا بل إيهام بالمشابهة.

و لا شك أن تمثيل الفارابي للمحاكاة في الفن الشعري بما يعرض في المرآة من صور الشيء يذكرنا بما افترضه أفلاطون من أن الشاعر يشبه في محاكاته من راح يلهو بمرآة و يجلو فيها صور الأشياء، و بما أن صورة الشيء في المرآة ليست هي حقيقة الشيء، فالشعر أيضا أقوال تخيل الحقيقة و لكنها ليست الحقيقة، و قد لاحظ إحسان عباس هذا الأمر، فذهب إلى الاعتقاد بأنه لا يحط من قيمة الشعر بل يميزه عن القول البرهاني.[41]

و في تمثيل الفارابي للمحاكاة على هذا الشكل إشارة إلى مفهومه لها من حيث أنها تدل على علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة، و من جهة أخرى إشارة إلى أن المحاكاة عنده تفيد المشابهة أو المماثلة و لا تعني المطابقة، و بهذا تكون المحاكاة عند الفارابي عدم مطابقة الواقع أو تقليده، و هذا بدوره يؤدي إلى فكرة مفادها أن الشعر عنده ليس نقلا حرفيا عن الواقع، بل هو إعادة صياغة معطيات هذا الواقع و تشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، أي أنه يضفي عليه حسنا أو قبحا أو صفة أخرى بحيث تجعله يتجاوز هذا الواقع، و يتضح ذلك في تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها هي "التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في

---

[40] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس– ص 150- 151.

[41] – ينظر "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"– د.إحسان عباس– دار الثقافة– بيروت– ط1- 1971- ص 217-218.

الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، و ذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه."[42]

و يذهب الفارابي إلى أن العمل الشعري فعل تخيلي صادر عن المتخيلة الإنسانية التي تعد المحاكاة أساس عملها بحيث أنها تعيد تركيب الصور و المعاني المخترعة في المصورة أو الحافظة على نحو مخالف للذي كانت عليه في الواقع، و على هذا الأساس تصبح الأقاويل الشعرية إما مخالفة للواقع أو مشابهة له دون أن تطابقه و في هذه النقطة تختلف الأقاويل الشعرية عن الأقاويل البرهانية التي يشترط فيها مطابقة الواقع، و بناء على ذلك فإن الأقاويل الشعرية كاذبة لعدم مطابقتها الواقع فهي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء بدلا من الشيء نفسه، أما الأقاويل البرهانية فهي صادقة لمطابقتها الواقع.[43]

و ليست المحاكاة دائما أمرا بسيطا يخيل الشيء في نفسه، بل قد تكون مركبة أيضا تخيل وجود شيء في شيء آخر كأن يصنع تمثالا يحاكي شيئا ما و توضع معه مرآة يرى فيها تمثال ذلك الشيء، و هذا الأمر ينطبق على الأقاويل المحاكية، فقد تؤلف عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، و قد تؤلف عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، و كما أن النحت محاكاة تتم بالفعل فإن الشعر محاكاة تتم بالقول فيلتمس "بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه و إما تخييله في شيء آخر فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، و ضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر."[44]

و ما دامت المحاكاة جوهر الفنون جميعا، فإنا نجد الفارابي مولعا بمقارنة الشعر بالفنون الأخرى خاصة النحت و الرسم، لكنه أغفل الموسيقى على الرغم من إحاطته بعلمها نظريا و تطبيقيا، و بالمقابل نجد أرسطو يذكرها ضمن فنون المحاكاة، كما أنه (أي الفارابي) لم يقارن الشعر أيضا بالرقص، و قد يكون السبب في ذلك كله تطابق مفهوم الفارابي مع مفهوم أفلاطون في أن الشعر يعنى بتصوير ظاهر الشيء تماما كما يصور النحات ظاهر الإنسان عندما يصنع له تمثالا، و لم يلحظ أن الشعر يمكن أن يقرن بالموسيقى لما فيها من محاكاة للمشاعر النفسية على نحو لا تخضع فيه لقيود الحس، فهي لا تتخذ من العالم الحسي أنموذجا لها، و لو أن

---

[42] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 82.

[43] - ينظر المرجع نفسه - ص 82.

[44] -"نظريات الشعر عند العرب"- د.مصطفى الجوزو- ص 93-94.

الفارابي تنبه إلى هذه المقارنة لتوصل لفكرة مهمة هي أن الشعر لا يصور الظاهر فحسب و لكنه يصور الباطن أيضا بما يزخر به من غنى المشاعر، غير أنه أغفل ذلك ليؤكد الطابع العيني للشعر عندما قارنه بالرسم أو كما يسميه "صناعة التزويق".[45]

و مما هو جدير بالاهتمام أن المحاكاة اتخذت عند فيلسوفنا الفارابي بعدا دلاليا جديدا ينأى بها عن معنى التقليد، ذلك أن المحاكاة عنده مرادفة للتشبيه عندما يرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم و الشعر، و يتسع مفهوم المحاكاة عند الفارابي بمعنى التشبيه ليشمل عملية التأليف الشعري المعتمدة على الاستخدام الخاص و المميز للغة و الذي يقوم بدوره على التصوير و التمثيل، كما أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه فيه إشارة إلى علاقة الفن بالواقع، فالمحاكاة أو التشبيه ليست إلا تجسيدا لصورة العالم في مخيلة الشاعر، و هي صورة متميزة عن الواقع، و إن اعتمد الشاعر على هذا الواقع في تشكيلها.[46]

و رؤية الفارابي للتشبيه على أنه فعل كل من الرسم و الشعر فيها تركيز على علاقة الفن عموما و الشعر خصوصا بالواقع، فهو يؤكد أنه إذا كان الشعر محاكاة للواقع أو للطبيعة فإن هذا لا يعني بالضرورة قيام تلك العلاقة على أساس التقليد أو المطابقة بل هي علاقة مشابهة و مماثلة، و على هذا الأساس يمكن القول: إن علاقة الفن بالواقع في تصور الفارابي هي علاقة توازي لامطابقة و من هنا كان تركيزه على التشبيه بوصفه فعلا للمحاكاة في الشعر و الرسم معا.[47]

و لو عدنا إلى المقارنة التي عقدها الفارابي بين الشعر و الرسم (صناعة التزويق) نجده يقابل بين الوسيلة التي يستخدمها كل منهما، أي أنه قابل بين الأقوال و الأصباغ في صياغة التشبيه، فلاحظ في الأقوال الطابع العيني الذي يجعلها أقرب إلى الزخرفة و من ثم إلى الحس، و إذا كانت غاية كل من الشعر و الرسم هي إيقاع المحاكيات في أوهام الناس، فلربما قصد الفارابي بأوهام الناس أن الشعر بإيهامه للتشبيه أو بتخييله للحقيقة إنما يخاطب جانب الخيال في الذهن البشري، و لعل ذلك راجع إلى تأثر الفارابي بأرسطو الذي كان يخلط بين الخيال

---

[45] - ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 61-62-63.

[46] - ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 83-84.

[47] - ينظر المرجع نفسه، ص 84-85.

و الوهم، و لكن في الوقت نفسه نجده (أي الفارابي) ينص على أن المحاكاة تخاطب الحواس أيضا و هنا يظهر تأثره بأفلاطون، و لا شك أن تأثره بالحكيمين يجعلنا أمام تساؤل مهم عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين الخيال و الحواس "و مهما يكن من أمر فإن اقتران الخيال بالحواس يبقى ذا دلالة بالغة الأهمية إذا كان لنا أن نفهم من كلام الفارابي ما يوحي بأن الفكرة قد تعرض أو تحاكي بالصورة مثلما يحاكي الشيء ما دام تعبير المحاكيات يتيح ذلك لأنه يشتمل على الشيء أو الفكرة و يستوي في ذلك أن يكون المقصود هو المحاكي (الشاعر) أو المتلقي، لأنه إذا كان غرض الشاعر إيقاع التشبيه في الحس فلابد له أن يعبر بصورة حسية و يبقى أن الفارابي أوشك أن ينبه على أن المحاكاة لا تقتصر على الأشياء و إنما تتجاوزها إلى الأفكار، بل لعل محاكاة الأفكار أولى بالتصوير الحسي من محاكاة الأشياء التي هي محسوسة أصلا."[48]

و لا ريب أن نظرة الفارابي للشعر العربي على أنه "نهم و كدية" تحصره في مضمار الحواس، فكلمة النهم توحي بسيطرة الغرائز الحسية، أما كلمة الكدية فتصور الشعر العربي مطية للرغبات المادية، و في هذه النظرة إشارة خفية لما يحمله الفارابي من ازدراء خفي للطابع المادي الحسي في الشعر العربي "الذي لم يحفل بالمعاني الروحية التي تعلو على نزعات الحس و لم يأنس بما استتر خلف حجب الظاهر، و لم يبصر ما في الفعل الإنساني من نبل، فظل بعيدا عن رقيق المشاعر و عميق الأفكار أسيرا للمادة التي كبلت جناح خياله و حرمته من ملاحظة ما يمكن أن يكون و ليس ما هو كائن فحسب."[49]

و الحق أن ثمة دافعا آخر وراء حملة الفارابي على الشعر العربي و هو الدافع الأخلاقي، فخضوع الشعر للغرائز الحسية و الرغبات المادية يجعله بعيدا عن نشدان الفضائل، و التحلي بها و الحث عليها مما يجعله يتأرجح بين كفتين هما: الحواس من الناحية الفنية و الشهوات من الناحية الخلقية، و يبدو أن نظرة الفارابي هذه نابعة من إطلاعه على شعر الإغريق لما فيه من محاكاة للأفعال الفاضلة، و يظهر أنه نظر في الشعر العربي فوجده يتغنى بالحواس من جهة و يتكسب بالمدح من جهة أخرى دون أن يعني في مدحه بالخير الكلي الذي لا يرتبط بإنسان بعينه، و في نظرة الفارابي هذه نفحة أفلاطونية واضحة و إن كان أرسطو ليس ببعيد عنها

---

[48] - "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 63-64.

[49] - المرجع نفسه- ص 65.

أيضا، و جدير بالذكر هنا أنه وضع كتابا سماه "الجمع بين رأيي الحكيمين" أراد به التوفيق بين أفلاطون و أرسطو و إن كان ميله لأفلاطون واضحا لما في فلسفته من نزعة صوفية و خلقية.[50]

لقد جعل الفارابي المحاكاة و الوزن عنصرين أساسيين يقوم عليهما الشعر، يقول: "إن الشعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما: المحاكاة و الوزن، أما الوزن فهو ضروري لكي يتميز الشعر من القول الشعري"[51] لكنه يركز على المحاكاة أكثر باعتبارها الهيئة الخاصة التي يكون عليها القول الشعري، فالمحاكاة إذن تبقى أهم عنصر و المشكلة المطروحة هي أن الناس اهتموا بالوزن حتى لم يعد الشعراء يبالون بأن يكون الشعر محاكيا إذا كان موزونا، و على هذا الأساس تكون معضلة الشعر محصورة في تغليب الوزن على المحاكاة، لكن تبقى المحاكاة جوهر الشعر و هكذا تكون مقدمة على الوزن، و إن ما يضاف إلى الشعر بعد ذلك هو تحسين فيه قد يجعله أفضل غير أنه ليس من صميم ما يتطلبه الشعر، و في هذا المعنى ورد قول الفارابي: "فقوام الشعر و جوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر و أن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، و إنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، و أعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة و علم الأشياء التي بها المحاكاة، و أصغرهما الوزن."[52]

و هكذا نجد الفارابي يشدد على أولية المحاكاة على الوزن في الشعر باعتبارها السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، و بذلك تصبح المحاكاة أو التخييل عنده الصفة المميزة التي تضفي على القول صفة الشاعرية فتضع بذلك الحد الفاصل بين الشعر و النثر أو بصفة خاصة بين الشعر و الخطابة، حتى إن الفارابي لا يعتبر القول شعرا إذا كان موزونا فقط دون المحاكاة أو التخييل، فسمة الشاعرية إذن لا تكون موجودة إلا بوجود المحاكاة، و لهذا فإن القول إذا افتقد الوزن و توفر له عنصر المحاكاة أو التخييل سمي قولا شعريا، و لهذا يعيب الفارابي على الشعراء الذين يولون الوزن أهمية بالغة و يعدونه السمة المميزة للشعر عن النثر، و في هذا الصدد ورد قوله: "و الجمهور و كثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، و ليس يبالون إن كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم

---

[50] – ينظر "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 65- 66.

[51] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس– ص 153.

[52] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 91.

لا... و القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء و لم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، و لكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك و قسم أجزاء صار شعرا."[53]

و لقد جعل الفارابي شعر علماء الطبيعة –تأثرا بأرسطو- أشد أنواع الشعر مباينة لصناعته لافتقاره لعنصر المحاكاة على الرغم من وجود الوزن، و أما إيفيجانا ساوس فهو نوع من الشعر أحدثه العلماء الطبيعيون، وصفوا فيه العلوم الطبيعية و هو أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر.[54]

و لعل في هذا كله إشارة هامة إلى أن أفضل الشعر إنما يرجع إلى ما فيه من محاكاة لا إلى ما فيه من وزن و لا إلى ما فيه من محسنات بلاغية استنادا إلى ما ذكره سابقا من أن ما يضاف إلى الشعر غير المحاكاة و الوزن إنما هو مجرد تحسين لا علاقة له بجوهر الشعر.

- الشعر و الخطابة:

يستلهم الفارابي من نظرية المحاكاة رأيا جوهريا مفاده أن المحاكاة هي الفارق الجوهري بين الشعر و الخطابة، و غرضه من ذلك أن يؤكد مرة أخرى أن الوزن ليس هو عماد الشعر بل عماده المحاكاة أو التخييل ذلك أن كثيرا من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يصنعون الأقاويل المقنعة و يزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، و إنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى الخطابة.[55]

و قد يكثر التخييل في خطبة فتقترب من الشعر، كما قد يكثر الإقناع في قصيدة فتقترب من الخطبة لأن التخييل هو جوهر الشعر الذي هو قول كاذب، كما أن الإقناع هو جوهر الخطبة القابلة للصدق و الكذب، و قد يحدث خلط عند بعض الخطباء و الشعراء فيجمعون بين التخييل و الإقناع. يقول الفارابي: "و ربما حدث غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة و إنما هو في الحقيقة قول

---

[53] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز – ص 92.

[54] – ينظر "فن الشعر"- أرسطو طاليس- ص 155.

[55] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 252.

شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، و كثير من الشعراء الذين لهم أيضا قوة على الأقاويل المقنعة، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، و إنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة، و كثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين جميعا، و كذلك كثير من الشعراء، و على هذا يوجد أكثر الشعر."[56]

و ثمة مسألة هامة تطرق لها الفارابي و هي مسألة الطبع و الصنعة، فهو يذهب إلى أن الشعراء إما أن يبرعوا في شعرهم استنادا إلى استعداداتهم الفطرية للتشبيه دون إحاطتهم بصناعة الشعر، و هؤلاء لا يستحقون اسم الشعراء لجهلهم بالأقيسة الشعرية، و إما أن يبرعوا في الشعر لإحاطتهم الدقيقة بطبيعته و خواصه و تشبيهاته، و هؤلاء هم الشعراء المجيدون، و إما أن يكونوا مفتقرين للطبع و الصنعة معا و مع هذا يبرعون في التقليد إلا أنهم في نظر الفارابي مخطئون.[57]

و الملاحظ أن الفارابي كان نصير الصنعة دون أن يقصد انصراف الشاعر إلى عبث الصنعة، و إنما كان قصده أن يكون الشاعر محيطا بدقائق صنعته، بصيرا بخواصها، و في رؤية الفارابي هذه نفحة أفلاطونية واضحة، إضافة إلى ذلك فقد كان يرى أن الإلهام وحده غير كاف للشاعر بل لابد عليه أن يعرف كيف يصوغ هذا الإلهام في قالب فني، و ما يلفت النظر أنه كان يطالب الشاعر بالصدق الفني الذي هو أصالة الشاعر في استلهام مشاعره الذاتية دون الرجوع إلى نماذج تطبيقية.[58]

- موضوع المحاكاة:

يتحدد موضوع المحاكاة الشعرية عند الفارابي في كل ما يتصل بالبشر من أفعال و انفعالات و سلوك و أحداث و أحوال سواء ما تعلق منها بالجسم أو النفس، أي إن الشعر محاكاة لكل ما يتصل بحياة البشر من خير و شر، و ذلك ما يتضح في قوله: "إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان، و هذه الموجودات منها ما حالها أبدا حال واحدة، و منها ما ليس أبدا حالها حال واحدة، و من هذه

---

[56] – "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 72.

[57] – ينظر المرجع نفسه– ص 73.

[58] – ينظر "النقد الأدبي الحديث"– د.محمد غنيمي هلال– ص 221-224.

خاصة ما إلينا فعلها و هي التي تسمى الأشياء الإرادية، و منها ما ليس إلينا فعلها، و كثير مما ليس إلينا فعلها لها معونة ما إلينا فعلها، فهذه منها ما هو تقليد لها أو حافظ لها أو دلائل عليها، و هذه كلها تعد مع التي إلينا فعلها و الأشياء الإرادية و التي تعد معها، منها هيئات و أخلاق و عادات و منها أفعال و انفعالات، و منها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز و منها أحوال الأبدان، و منها الأشياء الخارجة عن هذين، و بالجملة فإنها هي التي يقال أنها خيرات أو شرور في الإنسان أوله، فمنها ما ينسب إلى النفس و منها ما ينسب إلى البدن و منها ما هي خارجة عن هذين، و أخص الموضوعات للأقاويل الشعرية هي هذه الأشياء دون تلك الأخرى."[59] فمحاكاة الأشياء أو الذوات ليست هي موضوع الشعر عند الفارابي لأنه يجعل من الأفعال الإرادية الممكنة الحدوث موضوعا للشعر أو للمحاكاة، و على هذا الأساس لا تكون المحاكاة عنده مجرد نقل حرفي للواقع أو للطبيعة بل هي تصوير لما يمكن وقوعه حتى و إن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه مطابقة حرفية، و لكن ما يؤخذ على الفارابي أنه لم يحدد زمن هذه الأفعال الإنسانية الإرادية الممكنة التي هي موضوع المحاكاة إن كانت قد حدثت في الماضي أو تحدث الآن أو ستحدث في المستقبل، كما أنه لم يشر إلى إمكانية تجاوز الشعر ما هو ممكن إلى ما ينبغي أن يكون.

- طرق المحاكاة :

ينفرد الفارابي دون الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر، فهناك المحاكاة المباشرة و هي التي يحاكي بها الموضوع نفسه مباشرة دون الاعتماد على واسطة، و الطريقة الثانية هي المحاكاة غير المباشرة و هي التي يحاكي بها الموضوع من خلال واسطة، و يتوضح ذلك في نص الفارابي الآتي: "و يلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء إما بتخييله في نفسه و إما بتخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه و ضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر."[60]

و نجد الفارابي يزيد في توضيحه لطريقتي المحاكاة من خلال المقارنة بينهما، أو بعبارة أخرى من خلال توضيح الفرق بينهما بقوله: "و كما أن الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئا ما

---

[59] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 94.

[60] – المرجع نفسه– ص 107.

ربما عمل ما يحاكي به نفسه، و ربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه، فإنه ربما عمل تمثالا لا يحاكي زيدا و عمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد، كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، و ربما لم نر تمثالا له نفسه، و لكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، و هذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، و ربما ألفت عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه و عما تحاكي تلك الأشياء فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة، و كذلك التخيل للشيء عن تلك الأقاويل فإنه يلحق تخيله هذه الرتب."[61]

و تمثيل الفارابي لنوعي المحاكاة الشعرية على هذا الشكل فيه تأكيد على أن المحاكاة تفيد التصوير لا التقليد، ذلك أن الطريقة الأولى أي المحاكاة المباشرة (صنع تمثال لزيد أو لشخص ما) توازي التشبيه فهي قائمة على أساسه، أما الطريقة الثانية و هي المحاكاة غير المباشرة (صورة تمثال زيد في المرآة) فتوازي الاستعارة لأنها تقوم على أساسها، و ليس القصد من التشبيه و الاستعارة هنا هو مجرد الدلالة البلاغية، بل إن الفارابي عندما يجعل التشبيه مرادفا للمحاكاة يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية ليصبح دالا على العمل الأدبي كله.[62]

و يبدو أن الفارابي أحس بأثر الإيحاء في الشعر من خلال نظرية المحاكاة و هو ما اصطلح على تسميته بالإخطار بالبال، فهو يطلق هذا التعبير أصلا على التشبيه الجيد الذي يقرب الصلة بين المتباينين، أي أنه يريد بالإخطار بالبال الجمع بين تشبيهين متباعدين، و لا ريب أن اهتمامه بالإخطار بالبال و الثناء عليه فيه إشارة خفية إلى أن الشاعر المجيد يملك وسيلة الإيحاء مما يتيح له فرصة التعمق في تصور العلاقة بين الأشياء التي تبدو متباعدة، و مما يؤكد أهمية الإيحاء عند الفارابي ما ذكره في نصه السابق عن محاكاة المحاكاة حين أشار إلى أن صورة التمثال في المرآة إنما هي محاكاة لمحاكاة، و الحقيقة أنه عندما فاضل بين طريقتي المحاكاة (المباشرة و غير المباشرة) بدا منحازا للمحاكاة بالأمر الأبعد و هذا ما أكده قوله: "و كثير من الناس يجعلون محاكاة

---

61 - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"-د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 107.

62 - ينظر المرجع نفسه – ص 108.

الشيء بالأمر الأبعد أتم و أفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، و يجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة و أدخل في الصناعة و أجرى على مذهبها."[63]

و يتساءل إحسان عباس قائلا: "و ليس واضحا كيف تكون محاكاة المحاكاة في الشعر إذ لا نظن أن الفارابي يعني هنا محاكاة نماذج شعرية معتمدة و لعله إنما يعني الرمز و الإيماء و الكناية."[64] و الحقيقة أن الفارابي لا يقصد هنا محاكاة نماذج شعرية و لكنه يشير بشكل غير مباشر إلى نظرية المثل من خلال مفهوم شعري غير أنه لا ينظر إلى المحاكاة الشعرية من حيث علاقتها بالحقيقة كما في نظرة أفلاطون لأنه جعل الإنسان موضوع المحاكاة الأولى و ليست المثل فكأن زيدا هو المثال و التمثال الذي صنع له محاكاة أولى، أما صورة هذا التمثال في المرآة فمحاكاة ثانية أو محاكاة المحاكاة، و بذلك أغفل الفارابي التفسير الميتافيزيقي للفن و نقله إلى التفسير الإنساني "و تبعا لذلك فقد لاحظ بعمق أن كثرة الوسائط لا تجعل من الفن تقليدا مملا دائما، إنما هي تخلق –خلافا لذلك– لذة شعورية تشبه لذة من يدرك الحقيقة بعد جهد أو يكتشفها بعد غموض، لأن صورة تمثال الإنسان في المرآة فيها من الجمال ما قد لا يكون في التمثال نفسه، حيث أن تعدد الصور يضفي ضربا من الغموض المحبب الذي يوحي بالحقيقة دون أن يصرح بها و كيف إذا كان هذا التعدد في الصور الشعرية هو ما يفيض عليها صور الجمال."[65]

و لا ريب أن كل ما ذكر يجعل من المحاكاة عند الفارابي ما هو أبعد من محض التقليد الظاهري للطبيعة، و هذا يوحي بأهمية و قيمة الرمز و الإيحاء في إضفاء الطابع الفني على المحاكاة على نحو يخلصها من التعلق بالظاهر.

و الفارابي حين يقارن بين الشعر كمحاكاة و الحقيقة فهو لا يعتبر الشعر ظلالا باهتة للحقيقة و يبدو هذا واضحا في قوله: "فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء في شيء آخر كما تكون الأقاويل العلمية، فإن أحدهما يعرف الشيء في نفسه مثل الحد، و الثاني يعرف وجود الشيء في شيء آخر مثل البرهان."[66] و معنى هذا أن المحاكاة المباشرة و الحد

---

[63] – "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 70.

[64] – "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"– د.إحسان عباس– ص 222.

[65] – "أصول النقد العربي القديم"– د.عصام قصبجي– ص 71.

[66] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 109.

متناظران باعتبار أن الحد يحدد ماهية الشيء دون واسطة، أما المحاكاة غير المباشرة فتناظر البرهان الذي يعتمد على القياس، و هذا التناظر الذي يجريه الفارابي بين المحاكاة الشعرية و الأقاويل العلمية ليس إلا نتيجة لوضعه الشعر في النسق المنطقي و النظر إليه على أنه قياس من أقيسة المنطق و اعتباره وسيلة معرفية مثل القياس البرهاني، و هذا يفضي إلى نتيجة مفادها أن الشعر و الحقيقة متوازيان عند الفارابي لأنه (أي الشعر) لا يقدم الحقيقة مشوهة أو ناقصة بل مخيلة، و إذا كانت المحاكاة هي السبب في هجوم أفلاطون على الشعر و الحط من شأنه فإنها عند الفارابي الأساس الذي يعتمد عليه الشعر باعتباره وسيلة من وسائل تقديم المعرفة، و على هذا الأساس فالفارابي يعطي للمحاكاة الشعرية بعدا أعمق حيث تتأكد عنده فكرة أن المحاكاة ليست نقلا حرفيا للواقع أو للطبيعة[67] .

- وظيفة الشعر:

يذهب الفارابي إلى أن الشعر نافع و لذيذ معا و لهذا تتحدد قيمته عنده في كونه مفيد و ممتع، و يتجلى ذلك بوضوح عندما يذكر صراحة أن الشعر يستخدم في أمور الجد و أمور اللعب، و قد شرح ذلك بقوله: "و الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، و منها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، و أمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، و ذلك هو السعادة القصوى."[68]

يوضح نص الفارابي أن الشعر نافع و ممتع فهو نافع لأنه يسهم في الارتقاء بالإنسان من خلال التأثير في سلوكه و توجيه أفعاله لتحقيق الغاية القصوى من وجوده و هي السعادة التي هي أكمل المقصودات الإنسانية، و بالمقابل يحقق الشعر غاية أخرى تقابل الأمور الجادة هي اللعب، و نظرة الفارابي إلى وظيفة الشعر على هذا النسق من حيث أنه يحقق نوعين من الاستجابة لدى المتلقي و هما: التأثير في سلوكه من أجل توجيه أفعاله، و الشعور باللذة ينسحب على فنون أخرى كالنحت و التصوير و الموسيقى لأنها تشترك مع الشعر في كونها محاكاة، و في هذا المعنى ورد قوله: "و الألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر

---

[67] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز – ص 109.

[68] – المرجع نفسه – ص 137.

المحسوسات الأخرى المركبة مثل المبصرات و التماثيل و التزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر، و منها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخييلات أو انفعالات، و يكون بها محاكيات أمور أخرى."[69]

و يظهر أن الشعر عنده محاكاة محضة، و المحاكاة تخييل يفضي إلى فعل معين "فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته و كثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه به أو علمه، فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما، سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أم لم يكن."[70]

و بهذا يتوضح أن غاية المحاكاة هي الحض على الفعل لا مجرد المحاكاة، و في هذه النقطة يلتقي الفارابي مع أرسطو في مسألة التطهير التي هي في الحقيقة حض على الفعل أيضا و لكن بشكل غير مباشر، و على هذا الأساس فإن الفارابي يبوِّئ الشاعر مكانة الموجه القادر على التأثير في الفعل الإنساني، كما أنه لا يلزمه بمطابقة الحقيقة بقدر ما يلزمه بجودة المحاكاة بحسب غايته في الحض على فعل ما.

- اللـــــذة:

يفصل الفارابي بين وظيفتي الشعر و هما: اللذة و الفائدة، فيصبح هدف الشعر إما تحقيق اللذة أو تحقيق الفائدة فإذا كان هدفه تحقيق اللذة أصبح وسيلة لتحقيق الراحة النفسية التي تقصد لذاتها من أجل الالتذاذ بها، و هي راحة ينشدها الإنسان، و في هذا السياق ورد قول الفارابي: "كذلك ها هنا معارف أخر تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة، قد يتشوقها الإنسان و يقتصر منها على علمها و إدراكها فقط، و على اللذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات و الأحاديث و أخبار الناس و أخبار الأمم التي إنما يستعملها الإنسان و يسمعها ليتفرح بها فقط، فإنه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الإنسان راحة و لذة فقط، و كذلك النظر إلى المحاكين و سماع الأقاويل التي يحاكي بها أيضا، و سماع الأشعار و مرور

---

[69] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز - ص 137.

[70] - "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 68.

الإنسان على ما يفهمه من الأشعار و الخرافات التي يحدث بها و يقرؤها هي أمور إنما يستعملها المتفرج بها و المستريح إليها للالتذاذ بما يفهمه منها فقط، و كل ما كان إدراكه لما يدركه أتقن كانت لذته أكمل، و كل ما كان المدرك أفضل و أكمل في نفسه كان الالتذاذ بإدراكه أكمل و أتم، فهذه أيضا معارف و إدراكات إنما يوقف منها على الإدراك فقط و عند الالتذاذ فقط بالإدراك."[71]

و الملاحظ أنه يميل بشكل واضح إلى الفن الذي يفيد مع اللذة شيئا آخر لما يحققه من منفعة مباشرة لها صلة بتقويم سلوك الإنسان للوصول به إلى درجة من الكمال تجعله فردا نافعا في مجتمعه.[72]

و بالمقابل نجده يؤكد على ضرورة ألا يكون الشعور باللذة في الشعر مقصودا لذاته، و ليس غرضه من ذلك الحط من قيمة اللذة أو المتعة، بل إنه أدرك أن هذا الجانب مهم ليواصل الإنسان حياته، فهذا اللون من الشعر يحقق نوعا من الراحة للمرء تجعله قادرا على استرجاع طاقاته و تجديدها من أجل التوجه نحو الأفعال الجدية، و يبدو ذلك واضحا في نص الفارابي الآتي: "إن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، و الراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد...فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذن لذاته، و إنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فهذه الجهة يمكن أن يجعل لأصناف اللعب مدخلا في الإنسانية."[73]

إنه يجعل اللذة في الشعر غاية موجهة تستخدم من أجل الأمور الجادة و النافعة، و بهذا فهو يؤكد على أن الفن الجاد هو الأسمى مقاما و الأعلى مكانة لأنه مفيد أكثر من غيره.

و مما لا ريب فيه أنه كان حريصا على الموازنة بين جانبي اللذة و الفائدة كغايتين للشعر كونه أدرك خطورة اختلال التوازن بينهما، فلو طغى مثلا جانب اللذة على الفائدة تصبح غاية الشعر اللهو أو المتعة فقط، و بالتالي قد يظن أن الراحة التي يقدمها جانب اللعب في الشعر هي المقصود الأول منه، و ذلك ما حصل في عهد الفارابي حيث اتجه الأفراد نحو ما يحقق لهم المتعة و انصرفوا عن الأمور التي يمكن أن تضمن لهم السعادة الحقة، و على أية حال فإن الفارابي

---

[71] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 138.

[72] - ينظر المرجع نفسه – ص 138.

[73] - المرجع نفسه – ص 138

حرص "على أن تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية في العمل الشعري لأن كلا منهما يسهم بشكل فعال في سعي الإنسان نحو تحقيق وجوده الأفضل، و يسعى البشر عموما نحو تحقيق السعادة". [74]

الفائــــــدة:

**** الغاية التعليمية :***

ترتبط الغاية التعليمية للشعر بتقريب المعارف النظرية التي يتوجب أن يعلمها الأفراد و التي لابد من معرفتها تمهيدا لتحقيق الكمال الإنساني المنشود، و يفرق الفارابي بين طريقتين للتعليم هما: التصور (طريق الخاصة) و هو أن ترتسم الأشياء النظرية في نفس الإنسان كما هي موجودة، و التخيل (طريق العامة) هو أن ترتسم خيالات و مثالات تلك الأشياء، و في هذا المعنى ذكر الفارابي: "و مبادئ الموجودات و مراتبها و السعادة و رئاسة المدن الفاضلة إما أن يتصورها الإنسان و يعقلها و إما أن يتخيلها، و تصورها هو أن ترتسم في نفس الإنسان ذواتها كما هي موجودة في الحقيقة، و تخيلها هو أن ترتسم في نفس الإنسان خيالاتها و مثالاتها و أمور تحاكيها."[75]

و التصور هو من اختصاص الفلاسفة، أما التخييل فيختص به عامة الناس ممن لا قدرة لهم بالفطرة أو بالعادة على تفهم الأشياء النظرية لذلك نجد الفارابي يلح على ضرورة أن تفهم مثالات تلك الأشياء بواسطة الشعر أو بواسطة الخطابة و ذلك عن طريق الإقناع لأن هؤلاء غير قادرين على تفهم تلك الأمور بالطرق البرهانية، و بهذا يصبح الشعر وسيلة لتعليم الأفراد عن طريق تقريب المعارف النظرية و الحقائق الفكرية التي يعجزون عن التوصل إليها بالبرهان، و لهذا نجد الفارابي يقول: "إن التخييل و المحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور و العامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها."[76]

و السبب في إسناد المهمة التعليمية للشعر أنه يعتمد بشكل أساسي على التخييل و المحاكاة اللذين لا يتجاوزان حدود التصوير و الاستخدام الحسي للغة، فالتصوير يسهم في

---

[74] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 145.

[75] – المرجع نفسه – ص 145- 146.

[76] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 147.

تقديم الأفكار المجردة بشكل حسي ملموس بحيث يستطيع العامي معرفة تلك الأفكار و فهمها و تعلمها، إضافة إلى ذلك فإن المحاكاة بالمثالات التي تفيد التشبيه تقوم على علاقة المقارنة بين شيئين تجمع بينهما المشابهة أو المماثلة مما يساعد على شرح و توضيح و تقريب الأشياء إلى أفهام الجمهور و بذلك تصبح هذه الأشياء النظرية يسيرة الفهم، فالشعر إذن يمنح السهولة بواسطة وسائله التصويرية المختلفة.[77]

و حين يفاضل الفارابي بين مراتب الأمور التي تحاكي بها الأشياء النظرية فإنه يرجح كفة ما كان أتم محاكاة و يليه ما كان أقرب إلى الحقيقة، و في هذا المعنى ورد قوله: "... و إن كانت تتفاضل أختير أتمها محاكاة، و التي مواضع العناد فيها إما غير موجودة أصلا، و إما يسيرة أو خفية، ثم ما كان منها أقرب إلى الحقيقة و يطرح ما كان غير هذه من المحاكاة ."[78]

*** الغاية التربوية و الأخلاقية:**

يسهم الشعر في تأديب الجمهور و تهذيبه ليسمو بهم إلى حال أفضل، و ذلك بزرع الفضائل و الصناعات العملية في نفوسهم حتى يكونوا أفرادا صالحين نافعين في المجتمع الفاضل، فالشعر يقوم السلوك الإنساني و مرد ذلك إلى الطبيعة التخييلية التي يختص بها الشعر، و لقد ذهب الفارابي إلى أن هناك طريقتين يسلكهما الفيلسوف لتحصيل الفضائل في نفوس العامة هما: الإقناع و الإكراه، يقول الفارابي: "و أما الفضائل العملية و الصناعات العملية فبأن يعودوا (أي العامة و الجمهور) أفعالها و ذلك بطريقين: أحدهما بالأقاويل الإقناعية و الأقاويل الانفعالية و سائر الأقاويل التي تمكن في النفس هذه الأفعال و الملكات تمكينا تاما حتى يصير نهوض عزائمهم نحو أفعالها طوع استعمالها، و الطريق الآخر هو طريق الإكراه."[79]

و يحدد الفارابي ثلاث مهام نافعة للشعر تتحدد من أجل تكوين الإنسان الفاضل، كما يشير إلى ثلاث مهام أخرى مذمومة، أما المهام المحمودة فأولها أن الشعر يساعد الفرد على استكمال قواه الناطقة و إصلاحها و تقويمها، أما الغاية الثانية فتختص بتقويم القوة الغضبية التي

---

[77] - ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 147.

[78] - المرجع نفسي - ص 148.

[79] - المرجع نفسه – ص 149.

تنبعث إلى دفع الضار، في حين تختص الغاية الثالثة بتكسير الجانب الشهواني في الإنسان، أما الغايات المذمومة فهي أن يتجنب الشاعر الشعر الذي لا يقوم فكر القوة الناطقة نحو السعادة الحقة، كما يجب أن يتجنب الشعر الذي يغذي القوى الشهوانية أي الذي يغذي الانفعالات و الغرائز أو ما يحث الناس على الأفعال القبيحة و الشريرة "هكذا تتحدد غاية الشعر الأخلاقية التربوية عند الفارابي، فيصبح له دور مباشر في تقويم الجانب العملي الأخلاقي الذي يهدف في النهاية إلى الخير، و هذه النظرة هي التي دفعت الفارابي إلى رفض الشعر الذي ينافي مضمونه و غاياته ذلك المضمون و تلك الغايات التي حددها، فهو يرفض الشعر الذي يثير الغرائز و الانفعالات التي تضربه فيقدم الإنسان على فعل القبيح و ينحرف عن طريق الجادة" [80] و بهذا يقوم الشعر عند الفارابي بتقويم النفس الإنسانية و تهذيبها و توجيهها إلى الخير الذي يؤدي بها إلى السعادة.

و خلاصة القول أن نظرية الفارابي في المحاكاة ذات وجهين: أفلاطوني و أرسطي، و لكن لها أيضا صبغتها الخاصة فهي تتسم بالحياد خلافا لنظرية الفيلسوفين اليونانيين اللذين اتخذ أولهما موقف الهجوم على الشعر، و ثانيهما موقف الدفاع عنه.

[80] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 152.

المبحث الثالث

المحاكاة عند ابن رشـــــد

أ. تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة.

ب. موضوع المحاكاة.

ج. مهمة الشعر.

- اللذة
- الفائدة

- الغاية التعليمية
- الغاية التربوية و الأخلاقية

ـ المحاكاة عند ابن رشد :[81]

تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة:

يذهب ابن رشد إلى أن المحاكاة تختلف فيما بين الفنون، فمنها ما يتوسل بالألوان و الأشكال كما في الرسم، و منها ما يتوسل بالأصوات مثل الموسيقى، أما في الشعر فالوسيلة التي تعتمد عليها المحاكاة هي الأقاويل.

و يرى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن و اللحن و الكلام، يقول: "و التخييل و المحاكاة في الشعر تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النغم المتفقة، و من قبل الوزن، و من قبل التشبيه نفسه، و هذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير و الوزن في الرقص، و المحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة، و قد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات و الأزجال، و هي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة، إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، و الأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، و إنما فيها إما الوزن فقط و إما الوزن و المحاكاة معا."[82]

و ما يتميز به ابن رشد عن باقي الفلاسفة و لاسيما ابن سينا أنه حاول أن يطبق ما أدركه نظريا من أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل اللحن و الوزن و اللفظ على الشعر الأندلسي أي على الموشحات و الأزجال ثم على الشعر العربي، فاستنبط أن ذلك متحقق في الموشحات و الأزجال الأندلسية، أما الشعر العربي فهو قائم على الوزن و اللغة فقط دون

---

[81] – ولد أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد في قرطبة سنة 520هـ، و نشأ في بيت علم و جاه، و كانت قرطبة مركزا علميا كبيرا، فانكب ابن رشد على تحصيل العلوم المختلفة، فدرس اللغة و الأدب و الفقه و الفلسفة.

و قد اهتم بشرح فلسفة أرسطو حتى لقب بالفيلسوف الشارح، و يعود ذلك الاهتمام إلى أن الخليفة الموحدي أبا يعقوب يوسف– و كان مولعا بالفلسفة– طلب من وزيره ابن طفيل أن يقوم بشرح كتب أرسطو، فاعتذر و كان شيخا كبيرا، و لكنه اقترح على ابن رشد أن يضطلع بذلك الشرح، فقام ابن رشد بذلك أحسن قيام حتى كان جديرا بذلك اللقب.

كان ابن رشد كثير التأليف، فقد ألف عددا كبيرا من الكتب في مجالات مختلفة كالطب و الفلسفة و علم الكلام و الفلك و الفقه و النحو، و كانت وفاته بالمغرب سنة 595 هـ/ ينظر "الفكر الإسلامي و دراسة المؤلفات"– محمد عابد الجابري– أحمد السطاتي– محمد العمري الأزموري– مطبعة دار النشر المغربية– الدار البيضاء– المغرب– ط2– 1969– ص102.

[82] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس– ص 203.

اللحن، و بهذا فابن رشد يقر أن المحاكاة و التخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ و الوزن فقط.[83]

و لم يجد ابن رشد حرجا في استخدام مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، فيجعل المحاكاة مرادفة للتشبيه تارة، و مقترنة به تارة أخرى، و لم يكون ابن رشد الوحيد الذي وقع في هذا الخلط بين المحاكاة و التشبيه، فقد تبين فيما سبق أن الفارابي و ابن سينا وقعا فيه أيضا، و إن كان ابن رشد أكثرهما تكرارا له و إلحاحا عليه، و يوضح إحسان عباس سبب ذلك بقوله: "و قد كان السبب الأكبر في خطأ ابن رشد أنه لم يفهم معنى المحاكاة حين ظنها التشبيه."[84]

و التشبيه عند ابن رشد مرادف للتخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه و استعارة و كناية، و بما أن المحاكاة عنده ترادف التشبيه، و التشبيه يرادف التخييل، فإن المحاكاة إذن تكون مرادفة للتخييل، و على هذا الأساس يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه دالا على استخدام الصور البلاغية، و قد شرح ابن رشد ذلك بقوله: "و أصناف التخييل و التشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان و ثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما: تشبيه شيء بشيء و تمثيله به، و ذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأن و أخال... و أما النوع الثاني، فهو أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه، و هو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة ... و ينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة و كناية ... و أما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة... و الصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين."[85]

و عليه يمكن القول إن المحاكاة مرادفة للتخييل عند ابن رشد، و هذا يقضي إلى أنها ستبقى محصورة في نطاق الصور الحسية التي يغلب عليها التشبيه، ثم تأتي بعده الاستعارة، و يذهب إلى أن المحاكاة عندما تكون مقترنة بالتخييل يصبح كل منهما مكملا للآخر حيث يشملان معنى التصوير أو التأليف الشعري عامة و يتضح ذلك في قوله: "و يجب على الشاعر أن يلزم في تخييلاته و محاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه و ألا يتعدى في

---

[83] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد "–د.ألفت محمد كمال عبد العزيز–ص 80.

[84] – "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"– د.إحسان عباس– ص 527.

[85] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 87.

ذلك طريقة الشعر."[86] و الملاحظة الهامة هي أن ابن رشد يطلق لفظ التشبيه على اللغة المستخدمة في الشعر بصفة عامة.

و قد يفيد مصطلح المحاكاة أو التخييل عند ابن رشد في بعض الأحيان الاستخدام الحسي المؤثر للغة الشعرية في مقابل الاستخدام العلمي التجريدي المباشر للغة في البرهان، و من ثم فإنه يخرج من دائرة الشعر ذلك النوع من الشعر المعتمد على التصديق و الإقناع، و في هذا المعنى ورد قوله: "و ها هنا نوع آخر من الشعر، هي الأشعار التي هي في باب التصديق و الإقناع أدخل منها في باب التخييل، و هي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية... و هو كثير في شعر أبي الطيب مثل قوله:

لَيْسَ التَّكَحُّلُ فِي العَيْنَيْنِ كَالكُحْلِ & فِي طَلْعَةِ الشَّمْسِ مَا يُغْنِيكَ عَنْ زُحَل" [87]

فبيت المتنبي هذا الذي يستشهد به ابن رشد لا يعتبره محاكاة أو شعرا لاعتماده على المحاجة المنطقية الهادفة إلى الإقناع يقصد التصديق، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن التخييل و المحاكاة عند ابن رشد بعيدة كل البعد عن المحاجة العقلية و المنطقية إذ لا يراد منها تصديق ما باعتبارها استخدام خاص للغة يقوم على التصوير بما فيه من تشبيه و استعارة و كناية.

و قد يتسع مفهوم المحاكاة عند ابن رشد بحيث يشمل الصياغة الشعرية سواء كانت صورا كالتشبيه و الاستعارة أو سواهما من الصياغات اللغوية الحسية المعتمدة على الإيحاء و التأثير، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر، و قد أضفى عليها ابن رشد طابعا حسيا حين فسرها بأن يورد الشاعر شيئا يذكره بشيء آخر مثل أن يرى شخص خط شخص فيتذكره، فيحزن عليه إن كان ميتا أو يشتاق إليه إن كان حيا، و يتخذ ابن رشد بعض الأبيات الشعرية أمثلة يستشهد بها على هذا النوع من المحاكاة فيقول: "و هذا موجود في أشعار العرب كثيرا مثل قول متمم بن نويرة:

---

[86] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 87.

[87] - المرجع نفسه – ص 88.

و قالــــــوا:

أَتَبْكــــــــِي كُــــــــــلَّ قَبْـــــرٍ رَأَيْتَــــــــــــهُ & لَقَبْرٌ ثَوَى بَيْنَ اللِّوَى وَ الدَّكَادِكِ ؟

فقلت لهم:

إِنَّ الأَسَى يَبْعَثُ الأَسَى & دَعُونِي! فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِك

و منه قول قيس المجنون :

وَ دَاعٍ دَعَا إِذْ نَحْنُ بِالخِيفِ مِنْ مِنىَ & فَهيجَ أَحْزَانَ الفُؤَادِ وَ مَا يَدْرِي

دَعَــــــــــا بِاسْمِ لَيْـلَى غَيْرَهَا فَكَأَنَّمَا أَثَــــارَ & بِلَيْلِي طَائِرًا كَانَ فِي صَدْرِي

و من هذا النوع قول الخنساء :

يُـــــــــذَكِّرُنِي طُـلُــــــوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا & وَ أَذْكُـــــــــــرُهُ لِكُلِّ غُـــــــــــرُوبِ شَمْسِ "[88]

و لاشك أن ثمة فرقا بينا بين الإيحاء و التذكر و يظهر ذلك من خلال الأمثلة التي استشهد بها و التي يظهر فيها الشعور العاطفي مقترنا بظاهرة حسية، فالإيحاء إذن يتم من خلال علاقة بعيدة، أما التذكر فلا يتم إلا بأثر محسوس و من خلال علاقة قريبة.

"مثل هذا الفهم يعني أن المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من التداعي، فتنطبق على أي قول يفجره مشهد ما، أو ذكر اسم عزيز أو مكان يكون لكل منها ذكرياته العزيزة لدى الشاعر، الأمر الذي يدفعه إلى أن يصور انفعاله بأي من هذه الأشياء، أو يصف استثارته العاطفية التي سببتها له رؤيته لمكان يثوى فيه عزيز أو سماعه لاسم الحبيبة التي نأت، و هي مشاعر ترتبط دائما بالحزن و الأسى و الفجيعة إما لفقد عزيز أو لبعد حبيب."[89]

و مما لا شك فيه أن ابن رشد يعد المحاكاة العنصر الأساسي الذي يتميز به الشعر عن النثر باجتماعها مع الوزن، و بهذا تدل المحاكاة على الصياغة الجمالية المؤثرة للغة في الشعر التي يتميز بها عن سائر الأقاويل، فقد ذهب إلى أن كثيرا من الأقاويل الشعرية التي تسمى أشعارا

---

[88] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 89.

[89] - المرجع نفسه- ص 89.

ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، إذ ليس ينبغي أن يسمى الشعر شعرا إلا إذا جمع المحاكاة و الوزن.[90]

موضوع المحاكاة :

إذا كان الفارابي و ابن سينا قد أظهرا ضربا من التحفظ إزاء تطبيق مفاهيم أرسطو على الشعر العربي، فيبدو أن ابن رشد كان أكثر جرأة منهما حين ذهب إلى أن كل قول شعري فهو إما مديح و إما هجاء، و بهذا تكون الأمور الإرادية الحسنة و القبيحة هي موضوع الشعر عنده، حيث أن المديح يقوم على محاكاة الأفعال الإرادية الفاضلة أي محاكاة كل ما هو خير، أما الهجاء فيعتمد على محاكاة الأفعال القبيحة أي محاكاة كل ما هو شر، و هذا دليل على أن الأفعال الإنسانية الممكنة خيرا كانت أو شرا هي موضوع المحاكاة الشعرية.[91]

و يثير ابن رشد مسألة الممكن المحتمل في الشعر مستشهدا مثل ابن سينا بقصص "كليلة و دمنة" في المقارنة بين الشعر و الأمثال و القصص، و يتضح ذلك في نصه الآتي: و ظاهر أيضا مما قيل في مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، و هي التي تسمى أمثالا و قصصا مثل في كتاب "كليلة و دمنة"، لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في فصول المحاكاة، و أما الذين يعملون الأمثال و القصص فإن عملهم غير عمل الشعراء و إن كانوا قد يعملون تلك الأمثال و الأحاديث المخترعة بكلام موزون، و ذلك أن كليهما و إن كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخرافة و إن لم تكن موزونة و هو التعقل الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة، و الشاعر لا يحصل له مقصودة على التمام من التخييل إلا بالوزن....للأمثال المخترعة و القصص إنما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا، و يضع لها أسماء، و أما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة، و ربما تكلموا في الكليات، و لذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال."[92] و يتضح من خلال نص ابن رشد أن المحاكاة ينبغي أن تكون محصورة في الأمور

---

[90] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 92.

[91] – ينظر "أصول النقد في الأدب العربي القديم "– د.عصام قصبجي – ص 93.

[92] – "فن الشعر "– أرسطو طاليس– ص 213-214.

الموجودة أو الممكنة، لأنه ما دامت الأفعال الإنسانية هي محور موضوع المحاكاة فإن تقييدها بالموجود أو بما يمكن وجوده يسير في اتجاه خدمة المهمة الأخلاقية للشعر التي تدفع بالمتلقي إلى النفور من الشيء أو الإقبال عليه.

و يجدر الذكر أن ابن رشد يخرج من دائرة الشعر ما كان موضوع المحاكاة فيه بعيدا عن ما هو موجود أو ممكن الوجود، محصورا في أشياء مخترعة مثل الأمثال و القصص حتى و إن كانت موزونة، و سبب ذلك أن الهدف منها التعقل لا التخييل، فهو يذهب إلى أن قصص "كليلة و دمنة" يراد منها التعقل و لا يراد منها التخييل رغم أن بعض الشعراء حاولوا صياغتها شعرا كأبان بن عبد الحميد بن لاحق، و علي بن داوود و بشر ابن المعتمر و أبو المكارم أسعد بن خاطر و غيرهم، إلا أن ابن رشد رغم ذلك لا يعتبرها شعرا، لأنها عمل هادف إلى التعقل يفيد الآراء و لا يفيد التخييل، لكن ما يثير الانتباه أن ابن رشد حصر المسألة كلها في اتجاه المهمة الأخلاقية للشعر و القائمة على التخييل.[93]

و يقف عند الأخطاء التي ينبغي أن يتجنبها الشاعر في محاكاته محاولا شرح كل منها بالاستعانة بنماذج شعرية عربية و أندلسية تكاد لا تخرج عن حدود التشبيهات و الاستعارات، و في هذا المعنى ورد قوله: "و الغلط الذي يقع في الشعر و يجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف : أحدها أن يحاكي بغير ممكن، بل بممتنع، و مثال ذلك عندي قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه:

أُنْظُرْ إِلَيْهِ كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ & قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنْبَرِ

فإن هذا ممتنع، و إنما آنسه بذلك شدة الشبه، و أنه لم يقصد به حث و لا نهي، بل إنما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر، لا في الأقل، أو على التساوي، فإن هذا النوع من الموجود أليَق بالخطابة منه بالشعر و الموضع الثاني من غلط الشاعر: أن يحرف المحاكاة، و ذلك مثل ما يعرض للمصور أن يزيد في الصور عضوا ليس منها، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، كمن يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذي الأربع، و اليدين في مؤخره، و ينبغي أن يتفقد مثال هذا في أشعار العرب، و قريب منه عندي قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس:

وَ عَلَى أُذُنَيْهِ أُذُن ثَالِثًا & مِنْ سِنَانِ السَّمْهَرِي الأَزْرَقِ

---

[93] – ينظر"نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص100.

و الموضع الثالث: أن يحاكي الناطقين بأشياء غير ناطقة، فإن هذا أيضا من مواضع التوبيخ، و ذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا، و الكذب كثيرا، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق و غير الناطق، و قد يؤنس بمثل هذه العادة، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء و ببقر الوحش.

و الموضع الرابع: أن يشبه الشيء بشبيه ضده، أو بضد نفسه، و ذلك مثل قول العرب: "سقيمة الجفون" في الفائزة النظر، و قريب منه قولهم: رَاحُوا تَخَالُهُمْ مَرْضَى مِنَ الكَرَمِ.

و قول الآخر:

وَ مَخْرَقٍ عَنْهُ القَمِيصَ تَخَالُهُ & وَسَطَ البُيُوتِ مِنَ الحَيَاءِ سَقِيمًا

فإن هذه كلها أضداد الصفات الحسنة و إنما آنس بذلك العادة.

و الموضع الخامس: أن يـأتي بالأسماء التي تدل على المتضادين بالسواء مثل: "الصريم" في لسان العرب و "القرء" و "الجلل" و غير ذلك مما قد ذكره أهل اللغة.

و الموضع السادس: أن يترك المحاكاة الشعرية و ينتقل إلى الإقناع و الأقاويل التصديقية و بخاصة متى كان القول هجينا، قليل الإقناع، و ذلك مثل قول امرئ القيس يعتذر عن جبنه:

وَ مَا جَبُنَتْ خَيْلِي وَ لَكِنْ تَذَكَّرَتْ & مَرَابِطَهَا مِنْ بَرْبَعِيصَ وَ مَيْسَرَا

و قد يحسن هذا الصنف إذا كان حسن الإقناع أو صادقا، مثل قول الآخر يعتذر عن الفرار:

اللهُ يَعْلَمُ مَا تَرَكْتُ قِتَالَهُمْ & حَتَّى عَلَوا فَرَسِي بِأَشْقَر مزْبَدِ

وَ عَلِمْتُ أَنِّي إِنْ أُقَاتِل وَاحِدً & أُقْتَلُ وَ لاَ يَنْكَى عَدُوِّي مَشْهَدِي

فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ وَ الأَحِبَّةُ فِيهِمْ & طَمَعًا لَهُمْ بِعِقَابِ يَوْمٍ مَرْصَدِ

فإن هذا القول إنما حسن أكثر، ذلك لصدقه، لأن التعبير الذي فيه يسير، و لذلك قال القائل: "يا معشر العرب! لقد حسنتم كل شيء حتى الفرار."[94]

إن المبدأ العام الذي اعتمد عليه ابن رشد في تحديد أخطاء الشاعر في محاكاته هو خروجه عن حدود ما هو موجود أو يظن أنه موجود إلى ما هو ممتنع أو مستحيل الوجود، و هو مبدأ يتماشى مع ما قرره الفلاسفة بخصوص ضرورة وجود المطابقة بين الشيء المحاكى

[94] – " فن الشعر"– أرسطو طاليس– ص 247.

و الشيء المحاكي، كذلك فإنه يتماشى مع المهمة الأخلاقية للشعر، لأن الشاعر إذا حاكى ما هو ممتنع الوجود فإن ذلك يقلل من نسبة الإقناع به، و من ثم فإنه لن يحقق التأثير المطلوب في توجيه أفعال الإنسان الوجهة الصحيحة، و لعل ذلك يتجلى بوضوح في المثال الذي طرحه ابن رشد نموذجا لمحاكاة الشاعر بما هو ممتنع، فهو يعترض على بيت ابن المعتز، و بالمقابل نجده يذهب إلى أن الذي دفع ابن المعتز إلى تشبيه القمر بالزورق هو شدة الشبه، فكيف يكون التشبيه ممتنعا إذا كان وجه الشبه قويا؟ و يضيف أن ابن المعتز لم يقصد من تشبيهه حثا و لا نهيا، و كأن من مقتضى التشبيه أن يحث أو أن ينهى، و لعل كل ذلك يؤكد اضطراب ابن رشد بين معاني المحاكاة و التشبيه و التخييل و الحث و النهي و الممكن و الممتنع، و الدافع الأساسي في ذلك هو إصراره على تطبيق قوانين الشعر اليوناني على الشعر العربي، على الرغم من إقراره بأن هذه القوانين لا توجد في أشعار العرب، لكن ما يشفع له أنه كان يعد المحاكاة قيمة أخلاقية لها تأثيرها في توجيه الفعل الإنساني.

إن وجوه الغلط التي أحصاها ابن رشد و شرحها من خلال نماذج شعرية من الشعر العربي و الأندلسي ليست سوى احترازات عقلية يقيد بها الفيلسوف إمكانية انطلاق خيال الشاعر إلى آفاق واسعة تتعدى الحدود التي يضعها العقل له، "فلا مجال لأن يبالغ الشاعر حتى يتجاوز تلك الحدود، أو يلجأ إلى استخدام ما قد يلتبس معناه –عقليا– أو ما يتسم بالغموض، لكنه –أي الشاعر– غير مطالب في الوقت نفسه بما هو عقلي صرف، فليست مهمته أن يتحقق تصديقا عقليا أو منطقيا، و لكنه مطالب بأن يحقق تخييلا متعقلا أو منضبطا."[95]

مهمة الشعر:

–اللذة:

يذهب ابن رشد إلى أن وجود التشبيه و المحاكاة للإنسان أمر فطري يختص به الإنسان من بين سائر الحيوانات و سبب ذلك هو أن الإنسان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد

[95] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 106.

أحسها و بالمحاكاة لها، كما أن فرح الإنسان و التذاذه بالمحاكاة راجع إلى الفطرة الإنسانية التي تميل إلى المحاكاة و تفضلها على سواها من الصور المحسوسة في الواقع، و بهذا تصبح أداة معينة على الفهم و التعلم، و قد عبر عن ذلك بقوله: "و الدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع و يفرح، هو أنا نلتذ و نسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، و بخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين، و لهذه العلة استعمل في التعليم عند الإفهام و التخاطب و الإشارات، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي تقصد تفهيمه لمكان ما فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولا له."[96]

فاللذة إذن التي يحققها الشعر تنجم من اعتماده على المحاكاة، كما أن هذه اللذة هي نفسها التي تحققها الفنون الأخرى القائمة على المحاكاة كالرسم أو التصوير، و العلة في ذلك أن المحاكاة ليست صورة حرفية للواقع، كما أنها تستخدم وسائط حسية تثير انفعال المتلقي كالألوان و الأشكال المختلفة في الرسم، و الصور و الموسيقى في الشعر، و بذلك فهي تستميله ثم تساعده على فهم ما يراد إفهامه له.

و يقدر ابن رشد جانب المتعة في الفن مشيرا إلى سبب ذلك في قوله: "الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكي، بل إنما يكون الالتذاذ به و القبول له إذا حوكي و لذلك لا يلتذ إنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها، و يلتذ بمحاكاتها و تصويرها بالأصباغ و الألوان و لذلك استعمل الناس في صناعة الزواقة و التصوير."[97]

و يبدو ابن رشد صارما عندما أكد على ضرورة أن تكون اللذة ذات محتوى أخلاقي، و أن تكون مقترنة بتخييل الفضائل التي تناسب المديح لذلك نجده يرفض بشدة ذلك النوع من المدائح التي يقصد بها الشعراء الالتذاذ فقط دون أن تكون مثيرة لانفعالي الخوف و الحزن، و في هذا المعنى يقول: "و من الشعراء من يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة و لا محزنة... و هذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه،

---

[96] -"فن الشعر"- أرسطو طاليس – ص 206.

[97] - "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 142.

و ذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، و هي اللذة المناسبة لصناعة المديح."[98]

و بهذا يتضح أن غاية الشعر ليست الإمتاع المحض و إنما الإمتاع المفضي إلى الخير، و قد أدرك ابن رشد فكرة التطهير من خلال ما يمكن أن تثيره المحاكاة من الخوف و الرحمة، إلا أن اقتران التطهير بالإثارة كان مضطربا نوعا ما، حيث أن ابن رشد لم يذكر شيئا عن الإثارة، و إنما ذهب إلى أن التطهير يتم بمحاكاة النفوس لما في الفاضلين من نقاء، و مهما يكن من أمر، فإن غاية التطهير كما يرى محمد غنيمي هلال هي أن تعتدل هذه الانفعالات في الإنسان دون أن تمحى، و في هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات و الشعر و الفن بعامة، كما تؤدي إثارة الانفعالات إثارة قوية إلى اعتدالها .[99]

– الفـــائدة:

**** الغاية التعليمية:***

يذهب ابن رشد إلى أن الأقاويل الخطابية و الشعرية هي الطريق المؤدية إلى غرس العلوم النظرية في نفوس أهل المدن، أما الخواص فإن الطريقة التي يتعلمون بها هذه العلوم فهي الطرق الحقيقية و مرجعه في ذلك أن أفلاطون درَّس الحكمة للجمهور مستخدما الطرق الخطابية و الشعرية، و هكذا يصبح الشعر هو الطريقة المثلى التي تساعد الفرد على تحقيق ما يمكنه من الكمال الإنساني، و ما تميز به ابن رشد أنه أدرك بوضوح أن الأقاويل الشعرية طريقة ملائمة في تعليم الصغار حتى إذا كبروا استعملت معهم الأقاويل البرهانية و ذلك إذا كانوا سيصبحون حكماء، و يطلق ابن رشد على الشعر "التعليم الشعري" تثبيتا للدور التعليمي الذي يقوم به الشعر في تقريب الأشياء التي يعسر فهمها و استنادا إلى المحاكاة التي يتقوم بها.[100]

و ما يلاحظ أن ابن رشد كان يميل إلى المحاكاة القريبة من الأصل، و بالمقابل رفض المحاكاة البعيدة أو الكاذبة، و ذلك مرتبط ارتباطا وثيقا بتربية الصبية أو النشء، فهو قد أحس

---

[98] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس– ص 220.

[99] – ينظر "النقد الأدبي الحديث"– د. محمد غنيمي هلال– ص 84.

[100] – ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 146- 147- 148.

ما للشعر من تأثير في تكوين عقولهم باعتباره وسيلة أساسية في التعليم و التربية، كما أن اهتمامه بصحة نشأتهم العقلية دفعه إلى رفض المحاكاة الزائفة، و مثال ذلك ما شاع في عصره عند المتكلمين من أن الله فاعل الخير و الشر، و إن كان في حقيقة الأمر خيرا محضا، فمثل هذا القول فيه انتقاص لكمال الله عز و جل و خيريته مما يؤدي إلى إفساد عقول الصغار الذين لا يملكون القدرة على التمييز بين ما هو صادق و ما هو كاذب "و ابن رشد إذ يحس خطورة تأثير الشعر على هؤلاء الصغار على هذا النحو لا يجد عضاضة في ذات الوقت في تحصيل الأمور و الأفعال الإلهية و محاكاتها بأشباهها من الأفعال الإرادية و أفعال القوى الطبيعية، كذلك محاكاة المعقولات بأشباهها من المحسوسات و محاكاة السعادة القصوى التي هي غاية الأفعال الإنسانية بأشباهها من الطبيعيات التي يعتقد أنها الغاية"[101]

** الغاية التربوية و الأخلاقية:*

أشار ابن رشد فيما سبق إلى أن الشعر هو الطريق المؤدية إلى تعليم الجمهور و النشء، كما نبه إلى إسهامه في تأديبهم و تهذيبهم من أجل الارتقاء بهم إلى أفضل حال، لذلك نجده ينص بصراحة أن الأقاويل الشعرية هي المستخدمة في تحصيل الفضائل في نفوس المدنيين إذ يقول: "إنا نقول أن هناك طريقين تحصل بهما الفضائل في نفوس المدنيين، أحدهما الأقاويل الخطابية و الشعرية، و الآخر الإكراه".[102] و هذا القول يدل على وجود طريقين لتحصيل الفضائل في النفوس هما: الإقناع و يتم ذلك بالأقاويل الخطابية و الشعرية، و الطريق الآخر هو الإكراه.

و لم نجد عنده إهمالا لفائدة الموسيقى حيث أشار إلى دورها في تهذيب و تقويم الناس، غير أنه لم يقصد الموسيقى في حد ذاتها بل قصد الألحان التي تصاحب الأقاويل المحكية أو الشعرية، فهو يعتقد أن الموسيقى تسهم مع الشعر في التهذيب لما لها من تأثير على النفوس.[103]

---

[101] - المرجع نفسه – ص 149.

[102] - المرجع نفسه – ص 150.

[103] - ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز – ص 150.

و لم يختلف ابن رشد عن ابن سينا في تصوره للمهمة التربوية و الأخلاقية للشعر من حيث أن له تأثيرا مباشرا على سلوك الإنسان الأخلاقي فضلا عن إعجابه بالشعر اليوناني و هجومه على الشعر العربي يؤكد حرصه على تأكيد الغاية الأخلاقية للشعر، و ما يتوجب أن يقوم به في تربية و توجيه الأفراد و الجماعات، كما تطرق ابن رشد إلى غاية المحاكاة فإذا هي الحث على عمل بعض الأفعال الإرادية و الكف عن عمل بعضها، و بذلك يكون مقصد المحاكاة الحث على الفضائل أو الكف عن الرذائل، و تتحقق هذه الغاية في الشعر اليوناني، من هنا كان إعجابه به، فهو يعتبره شعرا موضوعيا و هادفا يرمي إلى تحقيق أغراض عملية نفعية مباشرة، و فضلا عن ذلك نجده يحرص على تأكيد فكرة مفادها أن الشعر اليوناني قائم على محاكاة الأفعال بعكس الشعر العربي القائم على محاكاة الذوات، و يشرح ابن رشد ذلك في معرض حديثه عن الطراغوديا اليونانية التي سماها هو المديح: "إن العادات و الاعتقادات أعظم أجزاء المديح، لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة و أفعالهم الحسنة، و اعتقاداتهم السعيدة، و العادات تشمل الأفعال و الخلق... و هذا كله ليس يوجد في أشعار العرب، و إنما يوجد في الأقاويل الشرعية المديحية."[104]

و يقف ابن رشد عند غاية أخرى للمحاكاة هي "المطابقة" و قد شرحها بقوله: "و قد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث و هو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة فقط، و هذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين، أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، و تارة إلى التقبيح بزيادة أيضا عليها."[105]

و يتفق مع ابن سينا في أن الشعر لا ينبغي أن يكون مقصودا لذاته، و بهذا فإن المحاكاة المقصود منها المطابقة تمثل مادة معدة لأن تكون تحسينا أو تقبيحا بغية تحقيق المهمة الأخلاقية للشعر و المتمثلة في الحث أو الكف، و من ثم تكون المطابقة أقل قيمة من التحسين و التقبيح ما لم تكن تتضمن قيمة أخلاقية ما، و على هذا الأساس جاءت حملة ابن رشد على الشعر العربي الذي يجد فيه و بوفرة ذلك النوع الذي يقصد منه المطابقة فقط، و بالمقابل يقل فيه النوع

[104] – "فن الشعر"– أرسطو طاليس – ص 210.

[105] – "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"– د.ألفت محمد كمال عبد العزيز– ص 157.

المقصود به التحسين أو التقبيح أو الحث أو الردع، و عكس ذلك فإنه يجد فيه ما يحث على الفسوق، ولهذا حرص على عدم تلقينه للصغار، يقول: "و من الشعراء من إجادته إنما هي في المطابقة فقط، و منهم من إجادته في التحسين و التقبيح، و منهم من يجمع الأمرين... و أنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب، و إن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي كما يقول أبو نصر الفارابي في النهم و الكدية، و ذلك أن النوع الذي يسمونه "النسيب" إنما هو حث على الفسوق، و لذلك ينبغي أن يجنبه الولدان، و يؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة و الكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارهم من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين، و إن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما، و إنما تتكلم فيهما على طريق الفخر، و أما الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا في أشعارهم، و لذلك يصفون الجمادات كثيرا و الحيوانات و النباتات، و أما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرا إلا و هو موجه نحو الفضيلة أو الكف عن الرذيلة أو ما يفيد أدبا من الآداب أو معرفة من المعارف."[106]

و ما تميز به ابن رشد عن باقي الفلاسفة أن قد فطن إلى أنه إذا كان الشعر العربي يفتقر إلى نمط المحاكاة اليونانية، فقد كان أمامه نمط آخر هو قصص المواعظ، و هكذا يصبح القرآن —و هو هنا يعامل بوصفه نصا أدبيا بالدرجة الأولى- هو النموذج الأمثل للأقاويل الهادفة إلى تقويم النفس الإنسانية و تهذيبها، على أن ابن رشد أدرك أيضا أن المحاكاة في المأساة لا تتعلق بالظاهرة و إنما تتعلق بالأفعال و الأخلاق الحسنة، فلاحظ أن هذا النوع من المحاكاة إذا لم يكن موجودا في الشعر العربي، فإنه معهود في القصص الديني، و هذا دليل على أن محاكاة الفضائل لم تكن غريبة عن الثقافة العربية مطلقا، فهي موجودة على نحو ما في القصص القرآني، و يبدو أنه كان راسخ الاعتقاد بأن محاكاة الفضائل لا تطلب في الشعر العربي و إنما تطلب في القصص الديني، و بهذا فهو يعلل حملة القرآن الكريم على الشعراء —مستثنيا منهم الفئة المؤمنة- لخلو الشعر العربي من التغني بالفضائل و كأنه كان يشعر بأنه ليس ثمة أمل في نقل هذا الشعر من محاكاة الحس إلى محاكاة الفعل، و من ثم من المجال الفني المحض إلى المجال الإنساني، و أنه ليس

---

[106] - "فن الشعر"- أرسطو طاليس – ص 205- 206.

هناك من طريق إلى المجال الإنساني سوى بتلمس ذلك في قصص المواعظ، لكن ما كان راسخا و واضحا في ذهنه هو أنه ما افتقر إليه الشعر حفل به الدين.[107]

و من الواضح أن ابن رشد قد أغفل المعنى النفساني للتطهير، و انصرف إلى المعنى الأخلاقي، ذلك أن الغاية الخلقية كانت تلح عليه في حملته على الشعر العربي، و قد اتخذ من قصة سيدنا يوسف عليه السلام مثالا لذلك، فغاية قصة يوسف ليس الاعتدال بالانفعال النفساني، و إنما هي ترمي بما تثيره من حزن و تفجع إلى الحث على الفضائل، أما النموذج الثاني الذي اعتمد عليه و ضرب به مثلا للتطهير الناجم عن الرحمة و الخوف فهو قصة إبراهيم عليه السلام التي لها غاية دينية، و خلاصتها أن المرء عليه أن يخضع خضوعا مطلقا للإرادة الإلهية، بحيث تتطهر النفس من ترددها في الامتثال لأوامر الله عز و جل، و بهذا فإن مفهوم التطهير ينطوي أصلا على المعنى الديني، و ينبغي أن يلاحظ فيه ما يؤول إليه من أثر نفساني أو خلقي أو ديني، و إذا خلا من هذا الأثر فلا قيمة له إذ يمكن أن يكون الحض على الرحمة مثلا في بعض الأمور سبيلا إلى الضعف ما لم يكن ذا غاية نفسانية أو خلقية أو دينية، لكن ما يؤخذ على ابن رشد أنه كان راسخا في ذهنه أن التشبيه هو غاية الفن في الشعر العربي بما ينطوي عليه من تخييل الأشياء تخييلا حسيا .[108]

و مما أكد عليه ضرورة وجود صلة وثيقة بين موضوع الشعر و مهمته، ذلك أن مهمة الشعر الأخلاقية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موضوعا موجودا أو ممكن الوجود بحيث يكون له سند في الواقع، و بالمقابل نجده (ابن رشد) يستبعد الأشياء المخترعة البعيدة عن الواقع لأنها أقل إقناعا فهي تجعل الشعر نوعا من الخرافة التي ينتفي بوجودها الغرض الأخلاقي للشعر، و لهذا كله رفض ابن رشد التشخيص على أساس بعده عن الواقع، خصوصا و أن المحاكاة عنده وسيلة لتعليم الأفراد، و من هنا كان ميله و تفضيله للمحاكاة الأقرب إلى الواقع.[109]

و في الأخير يمكن أن نخلص إلى أن الشعر عند ابن رشد له تأثيره المباشر في السلوك و الأفعال الإنسانية كونه يعتمد على المحاكاة التي إما أن تكون تحسينا أو تقبيحا، أو حتى في

---

[107] - ينظر "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- ص 99-100-101.

[108] - ينظر المرجع نفسه – ص 102- 103- 104.

[109] - ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 160-161.

حال المطابقة التي يمكن أن يمال بها إلى حسن أو قبح فتصبح هادفة إما حثا أو ردعا خصوصا و أن الحث و الردع يترتبان على ما يثيره هذا التحسين أو ذلك التقبيح من انفعال لدى المتلقي من إقبال أو نفور، من هنا يمكن للشعر أن يهذب النفس الإنسانية بإبعادها عن الأفعال القبيحة من خلال تصويرها بشكل منفر، و بالمقابل يحبب الفضائل و يقربها إلى نفوس الناس و يغرسها فيها بإظهارها في أحسن الصور.

الفصل الثالث
تجليات نظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر

المبحث الأول: علاقة الشعر بالرسم و النحت و التمثيل

أ. العلاقة بين الفنون

- الشعر بين الفنون.

المبحث الثاني : علاقة الشعر بالرسم

أ. أبيات من قصيدة "إيوان كسرى" للبحتري

ب. قصيدة "صورة شوقي"

ج. قصيدة "رسم الإمام ابن باديس"

د. أبيات شعرية من قصيدة لأبي نواس.

المبحث الثالث : علاقة الشعر بالنحت

أ. قصيدة "جان داراك "

ب. أبيات من قصيدة "أبو الهول"

المبحث الرابع : علاقة الشعر بالتمثيل

أ. قصيدة "وداد "

ب. قصيدة "رثاء رشيد"

المبحث الأول

علاقة الشعر بالرسم و النحت و التمثيل

أ. العلاقة بين الفنون

- الشعر بين الفنون

العلاقـــة بين الفنون: (علاقة الشعر بالرسم و النحت و التمثيل):

الجمال نزعة فطرية في الإنسان، فالإنسان هو من بين الكائنات جميعا الذي يعشق الجمال و يتطلبه و يتأثر به، و مظاهر الجمال موجودة في الطبيعة و هي كثيرة مثل شروق الشمس و غروبها، و انعكاس السماء على البحر، و خضرة السهول و الحقول و المروج، و جمال ألوان الأزهار و تنوعها، و أصوات العصافير الجميلة، و قفزات الحيوانات الرشيقة، و غير ذلك من آيات الجمال التي خلقها الله مما يضفي على الكون جمالا و رقة و عظمة، كما أن مظاهر الجمال في الفنون متنوعة، نلمسها في الألحان المتناسقة، و الأنغام الجميلة، و التماثيل و الصور البارعة، كما نجدها في القصص و الروايات و المسرحيات و الأفلام و الأشعار، و إذا كانت آيات الجمال في الطبيعة من خلق الله عز و جل، فإن آيات الجمال في الفن هي من صنع الفنان.[1]

الشعر بين الفنـــون:

"و الشعر صياغة و ضرب من التصوير" هو قول الجاحظ استوقف النظر بشكل كبير و واضح في النقد الأدبي عند العرب، فربما كان الإلتفاتة الوحيدة التي تنظر إلى الشعر من حيث علاقته بفن آخر، خاصة و أن الحديث عن الشعر ظل محددا بطبيعة الشعر نفسه حسب تباين المفاهيم على مر العصور، و قبل الجاحظ قال هوارس بأن الشعر كالرسم، و قبله صرح سيمونيدس بأن الرسم شعر صامت و الشعر صورة ناطقة، و بهذا نجد أنفسنا أمام الإشكال الموالي: ما العلاقة بين الفنون؟ و لماذا قارب كثير من النقاد و الفنانين بين الشعر و الرسم و النحت؟ فعلى الرغم من أن الفنون تختلف فيما بينها في المادة، فإن هذا ليس بعائق يمنع قيام علاقات مشتركة فيما بينها، إذ يذهب بعض النقاد و الجماليين إلى الاعتقاد بأن هذه العلاقات موجودة في النتيجة و القاعدة، فنتيجة الاستماع إلى قصيدة من القصائد هو الشعور ذاته الذي يحسه من ينظر إلى إحدى اللوحات المرسومة أو إحدى التحف المنحوتة، لكن ما يؤخذ على هذا النوع من الاتفاق في النتيجة كسلبيات أنه لا يخدم البحث في طبيعة الفنين، و بذلك فالعلاقة الحقيقية هي المتوفرة في

---

[1]- ينظر "جماليات الفن- المناهج و المذاهب و النظريات"- د.علي عبد المعطي محمد- ص 07.

القاعدة، و قد اهتدى أرسطو طاليس إلى أصل مشترك بين الفنون، و يتمثل هذا الأصل في قيام الفنون جميعا على محاكاة الطبيعة.[2]

و لا يستطيع أحد الإنكار أن الشعر في أصله موهبة، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة و دراسة طويلة، و قد كان العرب القدماء يطلقون على شعرهم اسم "الصناعة"، و هو الشأن نفسه عند اليونان و عند الأمم الحديثة، من أجل ذلك نجد النقاد يقرنون الشعر بالنحت و الرسم و التمثيل، فكلها كانت أعمال قائمة على الجهد و الكدح.[3]

فالشعر و الرسم و النحت و التمثيل فروع لشجرة واحدة كبيرة هي شجرة الفنون الجميلة، و كما بحث الإنسان في ماهية الفن و غايته بحث في تصنيفه، فجعله ثلاثة أقسام: سمعي كالشعر، بصري كالرسم و النحت، سمعي بصري كالتمثيل، و هناك من صنفه تصنيفا آخر، فجعله زمني لما يقتضي من إيقاع كالشعر، مكاني يشغل حيزا كالرسم و النحت، و زمني مكاني كالتمثيل.[4]

و قد لعبت نظرية المحاكاة دورا كبيرا في تاريخ الفنون، فقد ظل النقاد يتداولونها و كل يؤولها حسب نظريته في الفنون و غايتها، و هي من غير شك أضيق من أن تصور عمل الفنانين، لأن عملهم قد يتحول إلى خلق خالص كما هو الحال في بعض التماثيل، و الصور، و بعض القصائد إذ الفنان يخلق عمله الفني خلقا، و لعل هذه أول رابطة تجمع بين الشعر و النحت و الرسم و التمثيل، لأن هذه الفنون تكمل الطبيعة في نماذجها، و قد تخلق نماذجها خلقا، و ما يفسر ذلك أن الفنان يصدر في كل ذلك عن نفسه و أحاسيسه و مشاعره، و كأن كل عمل له إنما هو صورة مشاعره و صورة ما أوحت له الطبيعة به من مشاهد الحس و الخيال "و هي مشاهد تزدحم بها جنبات نفسه مشاعرا و خواطرا، مشاهد كاملة لا نبصرها في لوحة المصور أو نسمعها في نظم الشاعر و في ألحان الموسيقار، حتى نشعر كأن حياتنا تتضاعف، إذ نعيش في نبضات الوجود من حولنا و ما يهمس به الكون أو يزمجر من همسات و زفرات و كأننا نعيش في كل ناطقة و صامتة من ظاهر الطبيعة و باطنها، و كل متحركة و ساكنة، و هذا جميعه نناله في نظرة واحدة، أو في لحظة خلال تلك المشاهد المتنقاة التي يقدمها لنا المصورون و الشعراء، أو قل تلك

---

[2]- ينظر "فن الشعر "- د.إحسان عباس- ص 16-17.

[3]- ينظر "الفن و مذاهبه في الشعر العربي"- د.شوقي ضيف- دار المعارف- القاهرة- مصر- ط8- ص 08.

[4]- ينظر " مقدمة في النقد الأدبي"- د.علي جواد الطاهر- ص 20.

المشاهد التي يقدمون لنا فيها مشاعرهم، مستوحين خيالهم و وجدانهم و هي مشاهد جميلة، و هذه هي الرابطة الثانية بين تلك الفنون"[5]

و حين تقام معارض للصور أو للتحف المنحوتة، أو تقام ملتقيات للشعر و الشعراء، أو تعرض مسرحيات و أفلام سينمائية، نجد الناس يترددون عليها ليشاهدوا و يستمتعوا بالجمال، ذلك أن الجمال نزعة فطرية في الإنسان، و هذا دليل على أن في فن الشعر و الرسم و النحت و التمثيل و ما يماثلها من فروع الفنون الجميلة إبداعا لاشك فيه.

و يشترك الشعر مع غيره من الفنون في شيء آخر، و هو الحكم عليه بالذوق لا بالمنطق، شريطة أن يكون الذوق مدربا، بحيث تكون لصاحبه خبرة واسعة في الفن و نماذجه حتى يتمكن من الحكم.[6]

و ما يلاحظ عند معظم النقاد و الفلاسفة كثرة حديثهم عن العلاقة بين الشعر و الرسم خاصة، فكلاهما قائم على المحاكاة على اختلاف وسائلهما، فالرسام يستخدم الألوان و الأشكال و الظلال، في حين يستخدم الشاعر الكلمات و الوزن، لكن ما يربط بينهما اعتمادهما المشترك على الحس في تشكيل صورهما، فيصوران الأفكار المجردة و الأمور المعنوية تصويرا حسيا، إضافة إلى ذلك فإن هدفهما هو التخييل بتقبيح الشيء أو تجميله على أساس أخلاقي يدفع بالمتلقي إلى الإقبال على الشيء أو النفور منه، غير أن حسية الصورة تبدو أكثر وضوحا و مباشرة في الرسم منها في الشعر باعتبار أن الوسائل المستخدمة من قبل الرسام من ألوان و أشكال و خطوط تقوم بتجسيد عيني لأي موضوع تعرض له المحاكاة في الرسم، أما في الشعر فيكون التصوير أقرب إلى التجريد حيث يتم استحضار الصور بشكل ذهني، و هكذا نجد أن النقاد و الفلاسفة ألحوا على العلاقة بين الشعر و الرسم من أجل أن يقربوا فكرة التصوير الحسي العيني في الشعر و التي تتم بواسطة اللغة.[7]

و بالموازاة مع الرسم و مناصريه ممن يجدون العلاقة وطيدة بينه و بين الشعر، نجد البرناسيين اعتبروا "أن المستوى الإبداعي الأعلى هو النحت و هو الذي يستعيد الواقع بالطين و الخشب و النحاس و يبقيه على طبيعته، و الشعر بنحث الواقع ذاته باللفظة و الصورة و الفكرة

---

[5]- "في النقد الأدبي"- د.شوقي ضيف – ص 89- 90.

[6]- ينظر المرجع نفسه - ص 90-91.

[7]- ينظر "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- ص 250.

و العبارة و النغم و سائر التعاويذ البلاغية دون تمويه وهالات تظله و تغطي عليه، فالشعر يرسم الخطوط الواضحة و القسمات الجليلة كالنحت وفقا لمفهومه القديم و هو يؤدي معاني واضحة و حالات جلية"[8].

و إذا كان للشعر علاقة و روابط بالفنون الأخرى، فإن فواصل كثيرة تقوم بين حدودها جميعا، فالناقد الألماني ليسنج شكا في القرن 18 في كتابه "لاوكون" عدوان الفنون بعضها على البعض الآخر، و خاصة فنون الشعر و النحت و الرسم، و اتخذ "لاوكون" محور كتابه و هو أحد كهنة طروادة غضبت عليه الآلهة فأنزلت به عقابا صارما، إذ سلطت عليه أفاعي ضخمة قتلته هو و أولاده شر قتلة، هكذا تحكي الأسطورة التي أثارت خيال الشعراء و النحاتين من اليونان و الرومان، فنحتوا تماثيل تصور عذاب "لاوكون" و الأفاعي تطوقه، ثم نظم الشاعر الروماني المعروف فرجيل شعرا صور فيه جزعه.[9]

و قد لاحظ ليسنج أن الناس يقارنون بين الشعر و الرسم لما فيهما من جمال و لما يخلقه كل منهما فيهم من تأثير مشابه، و لكن أهذا كاف للقول إنهما شيء واحد ؟ فالشعر فن سمعي مادته الألفاظ، و التصوير فن بصري مادته الألوان، ضف إلى ذلك أن الأذن ليست عينا و لا اللفظ لونا، و لعل أهم ما لاحظه الناقد الألماني ليسنج من فروق بين الفنين أن للشعر لحظات في الزمان و للتصوير لحظة في المكان، فالشاعر عندما يصور شيئا ينقل أثره فيه و وقعه في نفسه و ما بعث فيه من أحاسيس و مشاعر و ذكريات دفينة من خلال التعاقب في الزمن مكونا بذلك صورة مؤلفة من أشتات الألفاظ، أما المصور أو الرسام فيتقيد بلوحة أو مكان يجمع فيه ما يصوره بجميع قسماته و أجزائه فتبصر ما رسمه في نظرة واحدة، و لا يعني ذلك أنه يقوم بنقل صوره من الطبيعة نقلا حرفيا بل يضيف إليها خياله و أحاسيسه المختلفة، و هو بمجرد أن ينتهي من عمله الفني ترى كل الصورة التي ارتسمت في نفسه على لوحته، فهي صورة محدودة بمساحة خاصة تمتزج فيها الألوان و الكتل المضيئة و المظلمة، متباينة في أشعتها النيرة و ظلالها القاتمة، و مهما تلاعب الرسام بالألوان و الظلال و الأضواء فإنه سيبقى مقيدا بإطار خاص و لوحة خاصة من شأنهما أن يحددا المشهد و يصغراه حتى تضمه رقعه محددة.[10]

---

[8]- "في النقد و الأدب"- إيليا الحاوي- ص 49.

[9]- ينظر "في النقد الأدبي"- د- شوقي ضيف- ص 92.

[10]- ينظر المرجع نفسه- ص 93.

و تحديد الرقعة يجعل من الصعب على الرسام أن ينقل مشاهد الطبيعة الضخمة، فإذا أراد تصوير منظر الصحراء الشاسعة فلن يستطيع ذلك بل سيكتفي برسم جزء فقط تسمح به اللوحة المخصصة للرسم، و الوضع مختلف بالنسبة للشاعر لأنه غير مقيد بمكان أو برقعة خاصة، إضافة إلى توفر أدوات التعبير اللفظية مما يسمح له باستثارة خيال المتلقي، كما أن فسحة الزمن تتيح له أن يصور المناظر الطبيعية الواسعة متتالية متتابعة، و يبقى علينا أن نربط بين هذه المناظر و الأجزاء لنكون منها كلا متكاملا بسرعة شديدة حتى ليخيل إلينا أنها جميعا صورة واحدة، و هكذا يقودنا الشاعر من جزء إلى جزء في الصورة، أما المصور فيعرض علينا أجزاءها كلها دفعة واحدة، و ليس ذلك فقط، فالنحات في صوره يتقيد بأوضاع خاصة، فإذا صور إنسانا صوره في وضعية معينة ليوصل فكرته إلى المتلقي و هذا ما نجده في تمثال "لاوكون" فقد نحت و هو يصيح فزعا و ألما و حزنا، و هي صيحة تستمر ما استمر التمثال، أما الشاعر فرجيل فصوره في شعره يتألم من لدغة الأفعى و كأنها تركت به جرحا لا يبلغ ألمه أي جرح آخر، فقد كان عقاب الآلهة، و من ثم لم يوجد من يعطف عليه أو يواسيه، و هذا دليل على أن الشاعر لا يأتي بصورة جامدة في وضع معين، بل يحركها في أوضاع مختلفة تسعفه في ذلك لحظات الزمن المتتابعة التي يصور فيها صورته، فهي إذن صورة تنبض بالحياة و العواطف، و ليست صورة جامدة، و الأمر نفسه نجده عند شعراء اليونان، فالآلهة في أشعارهم عبارة عن مخلوقات حية، تنفعل و تتأثر و تحب و تكره و تغار و تغضب و تنتقم، أما عند النحاتين فتمثل مجرد فكرة محدودة، و بهذا يمكن القول إن لحظات الزمن المتعاقبة تتيح للشعراء ما لا يتاح للرسامين و النحاتين.[11]

" و على هذا النحو تقوم فروق واسعة بين الشعر و الرسم و النحت، و هي فروق ترد إلى اختلاف موادهما و وظيفتهما، إذ التصوير (الرسم و النحت) يجسم الجمال تجسيما في رقعة محدودة، أما الشعر فيوزعه في لحظات زمنية تتيح للشاعر أن يصف الحركات المتعاقبة، و هو دائما يصف وقع الجمال و ما يبعثه من الإحساسات و المعاني"[12]

و خلاصة القول: إن الفنان سواء أكان شاعر أو رساما أو نحاتا أو ممثلا فإنه ينتج عمله الفني لأنه يشعر بحاجة إلى الإبداع، و قد يكون الهدف من فنه هو الإعراب عما في نفسه و عما

[11]- ينظر "في النقد الأدبي"- د.شوقي ضيف – ص 94.

[12]- المرجع نفسه – ص 95.

هزها من مشاعر مختلفة، ثم يتسمتع بهذا الإعراب دون النظر إلى ما سواه، و الفنان إذا ظلم في مجتمع أو حل به داع إلى القلق و الاضطراب لجأ إلى نفسه لائذا، و كأن الفن مهرب و وسيلة لخلاصه، فالفنان إذن ينتج لنفسه دون أن يفكر بالآخرين، فما ينتجه يكون أكثر اقترابا من نفسيته هو و ليس من موضوعها المعين، فمهما كان نوع العمل الفني المقدم فإنه تسجيل للتجربة التي يعانيها الفنان و يعاصرها أثناء ممارسته له.[13]

[13]– ينظر "فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة"– د.محمد علي أبو ريان– ص 142- 143.

المبحث الثانـــي

علاقة الشعر بالـــــرسم

أ. أبيات من قصيدة "إيوان كسرى" للبحتري.

ب. قصيدة "صورة شوقي"

ج. قصيدة "رسم الإمام ابن باديس"

د. أبيات شعرية من قصيدة لأبي نواس

علاقة الشعر بارسم :

الفن عند أرسطو محاكاة لما هو جوهري في الطبيعة، و الجوهري فيها هو الحركة، فأرسطو يستبعد كل ما هو عرضي ليصل إلى لب العمل الفني الذي هو الحركة، و تتجسد هذه الحركة في العمل الفني بواسطة الإنسان لأنه القادر على الفعل و الحركة، فجوهر المحاكاة هو الفعل الإنساني، و الجوهري في الفن هو الإنسان الفاعل. و المحاكاة عند أرسطو تتم من ثلاث نواح هي : الوسيلة و الموضوع و الطريقة، فالوسيلة هي الأداة التي يستعملها الفنان أي إنها بمعنى أدق الوسيط، مثل اللغة عند الشاعر، و لكن بعد أن بث فيها الإيقاع و الانتظام ليصنع وسيطا جماليا، و الموضوع هو المحاكاة التي تجسد أعمال الناس، أما الطريقة فيقصد بها النوع الأدبي أو الفني، فأرسطو اهتم بتناول الخصائص العامة لطريقة الشعر باعتبارها المميز للنوع الأدبي أو الفني.

و فيما يلي تطبيق لنظرية المحاكاة الأرسطية على بعض النصوص الشعرية التي تخدم فكرة المحاكاة عند أرسطو.

أبيات من قصيدة "إيوان كسرى" للبحتري:

يقول البحتري:

فَإذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أنْطَاكِيَةَ & اِرْتَعْتَ بَيْنَ رُوم وَ فُرْسِ

وَ المَنَايَا مَوَاثِلٌ وَ أنُو شَرْ & وَ إِنْ يُزْجَى الصُّفُوفَ تَحْتَ الدَرْفَسِ

فِي اِخْضِرَارٍ مِنْ اللّبَاسِ عَلَى أصْفَرٍ & يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةٍ وَ رسٍّ

وَ عِرَاكُ الرّجَالِ بيْنَ يدَيْهِ & في خُفوتٍ منهمْ و إغْماضِ جِرْسِ

من مَشِيحٍ يهْوَى بِعَامِلِ رُمْحٍ & و مَلِيحٍ من السِنَانِ بِتِرْسِ

تَصِفُ العيْنُ أنهمْ جِدُّ أحْيَاء & لَهُم بينَهُم إشَارةُ خُرْسِ

يعْتَلِي فيهم ارتِيَابِي حتَّى & تتقرّاهُمْ يَدَايَ بِلَمْسِ[14]

---

[14]- "ديوان البحتري"- دار بيروت للطباعة و النشر- دار صادر للطباعة و النشر- بيروت- ج2- ص 70.

من غرر شعر البحتري في الوصف القصيدة التي وصف فيها "إيوان كسرى"، و قد دفعه إلى زيارة هذا الإيوان رغبته في أن يخفف عن نفسه آلام خطوب نزلت به، فقام برحلة إلى المدائن عاصمة الفرس القديمة، و كان "إيوان كسرى" لا يزال قائما بها، و قد اعترف البحتري في هذه القصيدة بما كان للفرس من مجد عال و ملك واسع، و وصف من آثار الفرس "الجرماز"، و هو بناء ضخم كان بالمدائن و على أحد جدرانه صورة لحرب درات بأنطاكية بين الروم و الفرس، أتقن الرسام في تصويرها و أجاد البحتري في وصفها، فالرسام شهد هذه الواقعة الحربية و جسدها في صورة على الحائط، فهو حاكى الفعل الإنساني مباشرة، لكنه لم ينقل كل ما جرى في الحرب لأن للرسم لحظة في المكان، فهو (أي الرسام) رصد أهم التفاصيل، فجاء بصورة الأحصنة و هيأتها، و صورة الملك فوق جواده و صورة الغبار المتطاير و غيرها من الصور، و كانت وسيلته في ذلك (أداته) الخطوط و الألوان و الأصباغ، أما الموضوع الذي جسده فهو وصف معركة حربية، و أما الطريقة المستخدمة فكانت الرسم على الجدار.

ثم جاء البحتري و حاكى هذه الصورة المجسدة على الجدار التي حاكى فيها رسامها فعلا إنسانيا (واقعة حربية)، فكانت وسيلته (أداته) اللغة طبعا و هي لغة الوصف لأنه وصف المعركة الحربية و كأنه قد شهدها، فوصف هيأة الملك على الحصان و هو يرتدي لباسا أخضرا و هذا رمز للنصر، و وصف لباس الجواد و لونه اصفر و للأصفر علاقة بأشعة الشمس –و هي إضافات جمالية– و وصف عراك الجنود، و أما الموضوع فكان وصف الحرب طبعا، و يظهر من خلال ما جاء في القصيدة أن الحرب كانت ضارية، فقول البحتري: ارتعت، و المنايا و عراك الرجال... لدليل على ذلك، و أما الطريقة التي اعتمدها الشاعر فهي القصيدة الشعرية.

فالرسام حاكى الفعل الإنساني، لكنه أضاف مسحته الجمالية حيث أنه رصد أهم التفاصيل، فلم ينقل صورة الحرب بأكملها لأنه مقيد برقعة خاصة للرسم جمع فيها ما صوره بحيث أن المشاهد يبصر كل ما هو مرسوم في نظرة واحدة، إضافة إلى أنه من الصعب أن ينقل الرسام صورة الحرب بأكملها بل اكتفى برسم جزء فقط يسمح به المكان المخصص للرسم، أما البحتري فحاكى الصورة المرسومة و أضاف إليها مسحته الجمالية مستخدما خياله، فلم ينقل الصورة كما كانت مجسدة على الحائط، و من الواضح أن الشاعر عندما وصف هذه الحرب نقل أثرها فيه و وقعها في نفسه و ما بعثته فيه من أحاسيس و مشاعر و ذكريات دفينة من خلال التعاقب في الزمن، فكون بذلك صورة مؤلفة من أشتات الألفاظ، كما أن فسحة الزمن أتاحت له أن يصور

وقائع هذه الحرب متتالية متتابعة، فللشعر لحظات في الزمان، و يبقى على المتلقي أن يربط بينها ليكون كلا متكاملا، حيث يقودنا الشاعر من جزء إلى جزء إلى أن تتكون الصورة الكاملة في أذهاننا.

و من خلال هذا كله نستنتج أن المحاكاة رصد معالم الشيء و ليس نقله، و الجمال يكمن في التجانس بين النقل و الإضافة، كما يمكن استنتاج أن هناك علاقة تأثير و تأثر بين الرسام و الشاعر لأن دور علم الجمال البحث في العلاقة بين الفنون من خلال المحاكاة، لكن الاختلاف يكمن في الأدوات و الطريقة، فلكل محاكاته الخاصة به.



قصيدة "صورة شوقي" :

يقول الشاعر محمد العيد آل خليفة :

صُورَةٌ فَذَّةٌ لأَحْمَد شَوْقِـــــي & تَتَجَلــــَّى

فَتَأَمَّلْ تَجِـــــــدْ دِمَاغـًــــــا كَبِيـــــرًا & زَاخِـرًا بالمُنى و وَجْهًا وَجِيهَا

و تَأَمَّلْ تَجِـــــدْ شُعُـــــــــورًا عَميقًا & وَ حِجَى رَاجِحًا وَ فِكْرا نَبِيهَا

مَا لَهُ واضِعًا عَلَى الكَفِّ رَاسًا & يَا تُرَى أيُّ نَوْبَةٍ يشْتَكيهَا

مَالَـــــهُ نَاظِرًا بِطَرفٍ كَليـــــــــلٍ & يَا تُرَى أيُّ لَوْحةٍ يَجْتَلِيهَا

عَلَّـــهُ في الحَيَاةِ ظَــــلَّ طَرِيقًا & وَ بِصَحْرائِهـــــا تَحيَّـــــــر تِيهَا

هَكَذَا تَفْعَلُ القَوَافِي فَويْـــحٌ & للقَوَافِي و لِلَّذِي يَقتَفِيهَا[15]

---

[15]– " ديوان محمد العيد آل خليفة"– الشركة الوطنية للنشر و التوزيع– مطبعة البعث– قسنطينة– الجزائر – 1967– ص 521.

نظر الشاعر محمد العيد آل خليفة متأملا صورة أمير الشعراء أحمد شوقي و هو مسند رأسه إلى يده في حالة تفكير عميق، ففاضت شاعريته بهذه القصيدة، فالشاعر شاهد صورة شوقي مجسدة في لوحة زيتية فنظم قصيدته بالاعتماد عليها، أي إن الرسام حاكى الواقع لأنه كان يعرف أحمد شوقي فرسم صورته، ثم جاء محمد العيد و حاكى الصورة المرسومة، فالرسام في محاكاته اعتمد الوسيلة (الأداة) و المتمثلة في الأصباغ و الخطوط و الألوان، و أما الموضوع فهو رسم صورة شوقي و تجسيد ملامحه في وضعية خاصة، و أما الطريقة التي اعتمدها فهي طريقة اللوحة الزيتية.

ثم جاء محمد العيد آل خليفة و حاكى الصورة المجسدة على اللوحة و نظم قصيدته، فكانت وسيلة محاكاته اللغة و هي لغة وصف لعبقرية أحمد شوقي و شاعريته، و أما الموضوع فهو صورة شوقي طبعا، إلا أنه (أي محمد العيد) استوحى من الصورة أشياء كثيرة، فقوله: "تتجلى مظاهر الشعر فيها" ففي الحقيقة مظاهر الشعر لا تتجلى على الوجه، و إنما معرفة الشاعر المسبقة بأن أحمد شوقي شاعر، كما أن حسن رسم الصورة من قبل الرسام هي التي جعلته يقول ذلك، و قوله:

فَتَأَمَّلْ تَجِـــدْ دِمَاغًـــا كَبِيـــرًا & زَاخِـرًا بالمُنـى و وَجْهًا وَجِيهَا

و تَأَمَّلْ تَجِـــدْ شُعُـــورًا عَميقًا & وَ حِجًى رَاجِحًا وَ فِكْرا نَبِيهَا

نابع أيضا من معرفة شاعرنا بعبقرية أحمد شوقي.

ثم قوله:

مَا لَهُ واضِعًا عَلَى الكَفِّ رَاسًا & يَا تُرَى أيُّ نَوْبَةٍ يشْتَكِيهَا

فقد فسر محمد العيد إسناد شوقي رأسه على يده بأنه في حالة تفكير و تدبر من أجل أن تجود قريحته بشعر رائع و متميز، و هنا تتجسد الإضافة و المسحة الجمالية التي أضافها شاعرنا، فهو إذن رصد من الصورة الأساسيات و عليها بنى صورته النهائية.

أما الطريقة التي اعتمدها فهي القصيدة و هي تشكيل فني يناسب هذا المقام، و بهذا نصل إلى أن كلا من الرسام و الشاعر جسد صورة أحمد شوقي على طريقته، حيث أن الرسام حاكى

الفعل الإنساني و رسم صورة، أما محمد العيد آل خليفة فحاكى الصورة المرسومة (محاكاة المحاكاة) و أنتج قصيدة، و هكذا اشتركا في موضوع واحد لكنهما اختلفا في الأدوات و في طريقة المحاكاة.



قصيدة: "رسم الإمام ابن باديس":

يقول الشاعر محمد العيد آل خليفة:

هَذَا اِبْنُ بَادِيسَ فِي القُرْآنِ مُفْتَكِرٌ & يجْلُـــو مَعَانِيهِ كَالدُّرِّ وَ المَـــــاس

أَحْيَــا الجَــزَائِرَ بِالعِرْفَانِ فانْتَعَشَـــتْ & وَذَادَ عَنْ حَقِّهَا بِالعَزْمِ وَ البَـــأْسِ

وَ وَدَّ مِنْ شَعْبِهِ أَنْ يَسْتَجِيـــبَ لَـــهُ & وَ يَسْتَنِيرَ مِنَ الذِكْرَى بِمِقْيَاسِ

فَكُنْ لَهُ سَامِعًا إِنْ رُمْـــتَ مَنْـــزِلَةً & رَفِيعَةَ القَدْرِ عِنْدَ اللهِ وَ النَّـــــاسِ [16]

نظر الشاعر محمد العيد آل خليفة متأملا صورة العلامة الشيخ عبد الحميد ابن باديس و هو ينظر إلى المصحف الشريف في حالة تدبر و اتعاظ فجادت قريحته بهذه الأبيات الشعرية، فشاعرنا نظم قصيدته بالاعتماد على لوحة زيتية جسدت صورة الشيخ ابن باديس، حيث أن من رسمها حاكى فعلا إنسانيا: فكانت وسيلته (أداته) الأصباغ و الخطوط و الألوان، و كان موضوع محاكاته رسم صورة الشيخ ابن باديس و هو ينظر إلى المصحف الشريف، أما الطريقة التي اعتمدها فهي طريقة الرسم (اللوحة الزيتية).

ثم جاء شاعرنا محمد العيد آل خليفة و حاكى الصورة المرسومة (محاكاة المحاكاة) فاتخذ اللغة وسيلة محاكاته، و هي لغة وصف لشخصية ابن باديس الفذة، أما الموضوع فهو تجسيد

[16]– "ديوان محمد العيد آل خليفة"– ص 520.

لشخصية الشيخ المتميزة، لكن ما يلاحظ أن الشاعر محمد العيد استوحى من الصورة معان شتى و أسعفه في ذلك معرفته به، فتعرض للجانب الديني في شخصية ابن باديس فذكر علمه و تفسيره للقرآن الكريم، كما تعرض لمواقفه الوطنية التي سجلها له التاريخ فقد دافع عن الجزائر بكل ما أوتي من قوة و دافع عن هوية الشعب الجزائري متخذا من العلم و الدين سلاحا يواجه به الأعداء، و في آخر القصيدة ود الشاعر لو أن كل إنسان مسلم يسير على نهج ابن باديس ففي تتبع خطاه المترلة الرفيعة و القدر العالي، أما الطريقة التي اعتمدها في محاكاته فهي القصيدة الشعرية.

و بناء على ما ذكر يمكن استنتاج أن كلا من الرسام و الشاعر اتخذ من عبد الحميد ابن باديس و شخصيته موضوعا لمحاكاته، غير أن الاختلاف يكمن في الأدوات و الطريقة المتبعة، حيث أن الرسام اتخذ من الألوان و الأصباغ و الخطوط أداة لمحاكاته متبعا طريقة الرسم، أما الشاعر فقد اتخذ من الكلمات (اللغة) وسيلة لمحاكاته متبعا طريقة القصيدة الشعرية، لكن مع ذلك يوجد علاقة تأثير و تأثر بينهما (أي بين الشاعر و الرسام) تتجسد في العلاقة بين فن الرسم و فن الشعر من خلال المحاكاة.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن رسم الشخصيات الأدبية كشخصية أحمد شوقي أو شخصية العلامة عبد الحميد ابن باديس ليس عملا سهلا بحيث لا يستطيع كل من قرأ آثار أديب أو شاعر و شيئا عن حياته أن يرسم صورة جيدة و واضحة له، فتصوير الأدباء من أصعب الأشياء إذ لابد لمن يرسمهم أن يرسم ملامحهم رسما بينا يعبر عن أسباب نبوغهم، و أن تنطق ملامحهم بأفكارهم و مشاعرهم كما يرسم الرسامون الوجوه بقسامتها و تفاصيلها الدقيقة، و لعل من أهم الأسباب التي تجعل رسم الشخصيات الأدبية عملا صعبا غياب مواد العمل، و على الرسام البحث عنها، فعلية أولا البحث عن صندوق الألوان الذي يغمس فيه ريشته، و هي ألوان ليس من السهل جمعها فمصادرها متعددة منها الداخلي الذي يجمعه من حياة الأديب و من آثاره، و منها الخارجي الذي يجمعه من بيئته و عصره، و منها ما يأتي به من خياله هو و إحساسه، إذ ينبغي أن يكون هو الآخر فنانا صاحب حاسة تساعده و تسعفه على استكمال الملامح الدالة على الأديب مما لا تمده به آثاره و لا تاريخ حياته، فما يلاحظ أن مواد عمل الرسام كلها معنوية، و لابد أن يكون قد أوتي دقة

الملاحظة حتى يتمكن من جمع كل العناصر و التفاصيل التي يرسم منها الشخصية المعنوية للأديب، و هكذا تظهر لنا شخصية أدبية بآرائها و أفكارها.[17]

أبيات شعرية من قصيدة لأبي نواس:

يقول الشاعر أبو نواس:

وَ دَارِ نَدَامَى عَطَّلُوهَا وَ أَدْلَجُــــــوا	&	بِهَا أَثَرٌ مِنْهُمْ جَدِيــــــدٌ وَ دَارِسُ
مَسَاحِبُ مِن جَرِّ الزِّقَاقِ عَلى الثَّرى	&	وَ أَضْغَاثُ رَيْحــانٍ جَنى وَ يَابِسُ
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فجدَدْتُ عَهْــــدَهمْ	&	و أنّى على أمثَال تلكَ لحَابـــــسُ
و لمْ أدْرِ منهُـــــمْ غَيْرَ ما شَهدْتُ بِـــــــهِ	&	بشَرْقِي سَاباطَ الدِّيَارِ البسابِـــــسُ
أقمْنَا بها يومًا و يوميْـــــنِ بعـــــــدهُ	&	و يـــــومًا له يومَ الترْحـــــالِ خَامــــسُ
تَدور عَلَيْنا الكــــــأسُ في عسْجَدِيّـــــةٍ	&	حَبَـــتْها بأنْـــــوَاعِ التَّصَاوِيرِ فَـــــــارسُ
قَرارَتُهَا كِسْرى وَ في جَنَبَاتـــــــــها	&	مهًى تدَرِّيها بالقِسِيِّ الفَــــــوَارِسُ
فلِلــــــخَمْرِ مَا زَرَتْ عَلَيْهِ جُيُـــوبُهُــــــمْ	&	و للمَـــــــاءِ مَا دَارتْ عَلَيْهِ القَلاَنِــــــسُ[18]

وصف أبو نواس في هذه الأبيات الشعرية كأس خمر زخرفت برسوم تعبر عن حضارة فارس، و لعل ما دفعه إلى ذلك أن الكأس كانت مزخرفة بطريقة فنية، فهي مصنوعة من العسجد أي الذهب، و الذهب لونه أصفر مما أضفى على الكأس بريقا و لمعانا خاصا، أضف إلى ذلك حسن التنسيق بين الرسومات، فالرسام في عمله الفني و المتمثل في الرسم و الزخرفة على الكأس

---

[17]– ينظر "في النقد الأدبي" – د.شوقي ضيف– ص 58- 59.

[18]– "ديوان أبي نواس"– تحقيق و شرح إسكندر آصاف عن مخطوطة من دار الكتب ببرلين– دار العرب للبستاني– القاهرة – مصر– ص 283-284.

حاكى أفعالا إنسانية من خلال تجسيده لبعض ملامح الحضارة الفارسية، ثم جاء أبو نواس و حاكى الكأس المزخرفة بالرسوم ففاضت شاعريته بهذه الأبيات، حيث أن الرسام اتخذ من الألوان و الخطوط وسيلة (أداة) محاكاته، أما الموضوع الذي جسده فهو تعبير عما كان لحضارة فارس من مجد عال و ملك واسع، فرسم كسرى و هو عظيم الفرس في قرارة الكأس كرمز للقوة السلطة و النفوذ، و في جوانبها رسم فرسانا تصطاد مهى بأقواسها و سهامها، أما الطريقة التي اتبعها فهي طريقة الرسم و الزخرفة على الكأس.

و بالنسبة لأبي نواس فقد كانت الكأس مرجعيته في محاكاته لأنه اعتمد عليها (محاكاة المحاكاة) فاتخذ من الكلمات أو اللغة وسيلة (أداة) لمحاكاته، أما الموضوع الذي جسده فهو وصف زخرفة الكأس، فذكر أولا مادة صنعها و هي العسجد (الذهب) و في ذلك إشارة إلى لمعانها و بريقها أي حسن منظرها مما أثار انتباهه و إعجابه، ثم انتقل بعد ذلك إلى وصف زخرفتها الخارجية، فتحدث عن كسرى عظيم الفرس و هو مرسوم في قرارة الكأس كرمز للقوة، ثم تحدث عن الفرسان المجسدة على جنباتها و هي تصطاد المهى، لكن ما أضفى على هذه الأبيات الشعرية جمالا و رونقا أكثر حسن و دقة وصف أبي نواس للرسومات بكامل تفاصيلها، فالكأس عندما تملأ بالخمر تعلوها فقاعات، و كما نعلم فالفرسان يضعون على رؤوسهم خوذات أو قلانس، فأبو نواس ذكر بأن خوذة الفارس تكون على مستوى مع الفقاعات المنطلقة من الخمر، أما أقواسهم و سهامهم فهي مجسدة مباشرة تحت تلك الفقاعات.

فالملاحظ أن أبا نواس مزج في وصفه بين الزخرفة الخارجية أي الرسومات و ما تحتويه الكأس من خمر و فقاعات، و هذا دليل على عبقرية الشاعر و حسن و دقة تصويره و وصفه للأشياء، أما الطريقة التي اتبعها في محاكاته فهي القصيدة الشعرية طبعا.

و على أساس ما ذكر يمكن استنتاج أن كلا من الرسام و الشاعر اتبع طريقة خاصة في محاكاته، حيث أن الرسام جعل من الرسم طريقة للتعبير عن بعض ملامح الحضارة الفارسية متخذا من الألوان و الخطوط وسيلته، أما أبو نواس فقد اعتمد الشعر طريقة متخذا من لغة الوصف أداة، لكن الفرق يكمن في أن الشاعر مزج في وصفه بين زخرفة الكأس الخارجية و ما تحتويه من خمر مما أضفى جمالا على شعره و مما يدل على تفوقه أيضا، لكن يبقى الجمال كامنا في المحاكاة ذاتها و إن اختلفت الأدوات و الطرائق.

المبحث الثــــالث

علاقة الشعر بالنحــــت

أ. قصيدة "جـــــان دارك"

ب.أبيات من قصيدة "أبو الهـــول"

علاقة الشعر بالنحث:

قصيدة "جان دارك" :

يقول الشاعر عمر أبو ريشة:

الفَجْـــرُ أَوْمَأَ وَ البَتُـــــــولُ & بِحُلمهَا المعْسُول نَشْـــــــــــوَى

حتَّى إذَا أَطْيَافُـــــــــــهُ & نَفرَتْ منَ الأَجْفَانِ عَدْوَا

أخذَتْ تَمَطَّى و الفُتُورُ & يهُزُّهَا عُضنْـــــــــوًا فعُضنْـــــــــــوَا

و غِطاؤُها المِعْطارُ يَزْلِـــقُ & عنْ تَرائِبهَـــــا و يُطْـــوَى

و أكُفُّهَا في شَعرِهَـــــــا & تَـــــــزْدادُ دَغْدَغَـــــةً و لهْـــــوَا

و الناهِدانِ بصدْرِها & يتواثبَانِ هَوَى و شَجْوا

فتَشُدُّ فوقهمَا وِسَادتَـــــها & و في شَغَـــــفٍ تلْـــــوَّى

هيْهَاتَ تُروَى و الحَيَاءُ & خَدِينُها هيْهَات تُرْوَى !!

نَظَرَتْ إلى مِرآتِـــــــها & و الشَّعْرُ مُضْطَرِبُ الظَفَائِـــــــرِ

و لِحاظُها بثُمالَةِ الأحلاَمِ & سَـــــــاهِيَةٌ فَواتِـــــــــــــــرِ

و قَميصُها المَحْلُولُ فَوْقَ & تَوَاثِبِ النَهْدَينِ حَائـــــــرِ

فاسْتَعْرَضَتْ عَيْشًا كَمَا & شَاءَ الهَوَى رَيَانَ عَاطِرِ

و تَمثَلَتْ خِدْنًا يَحِـــــلُّ & بِرَاحَتَيْـــهِ لَهَـــــــا المـــــآزِر

و يضُمُّها شَغَفًا و تَهْمِي & فَوْقَها القُبَـــــــــلُ المَـــــواَطِر

فتَلَجْلَجَتْ خَجَلا و غصَّتْ & بالشَهِي من الخواطِــرِ

و تنهَدَتْ أَلَمًـــــا و أطبقتْ & الجُفُونَ على المَحاجِر!

وقفَتْ تُصلّي هيبَـــــــةً & و النفسُ خاشِعَةً كَئِيبـــــــــةً!

وَ صَليبها القُدُسِيُ يرْمُقُهَا & بِنَظَـــــراتٍ رهِـــــيبَــــــة

فتَزَحْزَحَتْ أجْفَــــــــانُهَا & عَنْ دَمْعَةِ القَلَق السَكيبَـــه

و فُؤَادُها المخْذُول يكْتُـــــمُ & في مخَـــاوفِهِ وَجِيبَـــــه

فاسْتَغْفَرَتْ عنْ حُلْمِهِ & الطّاغي و لَفْتَتِهِ المُريبــــــه

و اسْتَعْصَمَتْ بِصَلِيبــــــهَا & منْ كُلِّ هَاجِسَةٍ غَريبَــــه

و بَنَتْ لَهُ خَلْفَ الضلُــــوع & هَيَاكِلَ الحُبِّ الرَحِيبَـــــــــــه

و أتتْ على أَمل الشَّبَابِ & و طِيبَ زَهْرَتِه الرَطيبَـــــــــــه

مَضَتْ الليالي مِثْلَـــــما & الأحلاَمُ في أجْفَانِ نائِم

فإذَا البَتُول على جَوادٍ & مثْلَ جَلْـــدِ اللَّيْلِ فاحِـــــــــم

و أمامَها علَمُ البِــــــلادِ & مُمَوَجُ الجَنَبَـــاتِ بَاسِـــــــــم

و وراءهَا جيْشٌ منَ & الفُرْسانِ مَشْدُودَ العَزَائِـــم

و خيُولُـــهُ مُخْتَـــالَةٌ & تحتَ العَوالِي و الصَـــوارِم

ينْسَابُ في الوَادي كما & الرَقْطَـــاءُ بَاتَ لهَا قَوائِــــم!

و غُبَارُهُ يَعْلُـــــو عَلَى & جَنْبيْهِ منْ عَسَفِ المنَاسِمِ

وَ الأُفُقُ مَطْروفُ العُيُونِ & بِلَفْحِـــه و الصَّخْرُ شَاتِــــم!

نــــادَتْ بِفَيْلَقِهَا البَتُـــولُ & و هزَّ ساعِدُها المُهَنَّــــــــدُ

و عُدْتُ إلى حَرَمِ الجِهادِ & السَمـــــح بالعزْمِ المُوَطَّــــــدِ

فتلاحَمَ الجَيْشَانِ فاندَلَعَ & اللَّظَى و الهَوْلُ أرْعَـــــــد

هـــــــــذا يَفِرُّ و ذَا يَكـــــــــرُّ & و ذا يَكِبُّ و ذَاكَ يصْعَـــــــــد

و المَوْتُ يَأْكُلُ ما تَلْقُمُـــــــــهُ & يَدُ الطَّعْن المُسَـــــــــدَّد

حتى إذا نَالَتْ نَوَاجِـــــدَهُ & من الأشْلاءِ مَقْصَـــــد

بَدَتِ البَتُولُ كمــــــا بَـــــــــدا & من كُوَّة الظَلْمَاءِ فَرْقَـــد

تَخْتَالُ جَذْلى بالفِخَــــارِ & و عِزَة النَّصْرِ المُخَلَّـــــــد

نَصرٌ على نَصْـــــــرٍ أقَضَّ & مَضاجِعَ الأبْطالِ دُعْــــــرَا

حتَّى إذا الوَطَنُ الأسِيرُ & بدَا من الأغْلاَلِ حُـــــرَا

هَـــــوَتِ البَتُولُ المُسْتَمِيـــــــتَةُ & في يَدِ الأعدَاء غـــــــدْرَا

فَطَغَـــــتْ سَخائِمُهُمْ كمَـــــــا & لوْ في الهَشِيمِ قُذِفَتْ جَمْرَا

و مشُوا مجُوسًا يَحْمِلون & بَتُـــــــــولَهُـــــمْ للنَّار نُكْــــــرَا

وَ رَمَوْا بهَا و تَجَمَّعُـــــــــوا & من حَوْلِها تِيهًا وَ كِبْـــــــرًا

فتَجَلَّدت و يدُ اللظــــى & تَرْمي بمئْزَرِها فتَعْرَى

و تَهُزُّها هزًا فتعْلُـــــــــــو & تَـــــارةً و تخِرُّ طَـــــــــــوْرَا!

أخذَتْ تَصْـــدُرُ رُوحُـــــــها & في قبضَةِ النَّارِ المهيبَـــة

وَ أمَامها تَمْشِي طُيوفُ & الخُلْدِ في حُلَلٍ قشِيبَة

فبدَتْ تُصلِّي للصلِيبِ & صَلاَةً فائِزَةٍ طَـــــــــــرُوبَة

فإذا بـــــه يَحْنو عليْهـــــــــا & بابْتِسَـــــامَةِ الحَبِيبَـــــــــــة[19]

[19]- "ديوان عمر أبو ريشة"- دار العودة- بيروت- لبنان- ط4- 1981- ص163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173.

صور جان دارك

رأى الشاعر عمر أبو ريشة في متحف اللوفر بباريس تمثال فتاة رائعة الجمال على صهوة جواد، فاستغرب عندما علم أنها "جان دارك" و "جان دارك" شخصية تاريخية عاشت في نهاية القرن 17، نظمت مقاومة فأصبحت رمزا للبطولة عند الفرنسيين خاصة و أنها امرأة، و لأنها أحرقت صارت رمزا بطوليا.

فالشاعر عمر أبو ريشة حاكى التمثال فأنتج قصيدة، أما النحات الذي نحت تمثال "جان دارك" فقد حاكى "جان دارك" نفسها، أي أنه حاكى فعلا إنسانيا، فكانت وسيلته (أداة النحات) الطين و التراب و الآلة الحادة لنحت التمثال، أما موضوعه فهو صورة "جان دارك" أي تمثيلها بتمثال، لكنه لم يتقيد بها كما في واقعها، و من خلال ما يحكى عنها صورها هذا النحات حيث أنه جمع في تمثاله بين الجمال و القوة، فهو صورها فتاة رائعة الجمال تمتطي صهوة جواد كرمز للقوة و الشجاعة، أما الطريقة التي اعتمدها فكانت التمثال لمصنوع من الطين و التراب.

ثم جاء الشاعر عمر أبو ريشة و حاكى هذا التمثال (محاكاة المحاكاة) فنسج هذه القصيدة، فكانت أداته اللغة فوصف جمال "جان دارك" و قوتها حيث جمع بين ألفاظ رقيقة تدل على جمال الفتاة كقوله:

و غِطاؤُها المِعْطارُ & عنْ تَرائِبِهَــــا و يُطْــوَى يَزْلِـــقُ

و أكُفُّهَا في شَعرِهَـــــا & تَـــــزْدادُ دَغْدَغَـــــةً و لهْـــــوَا

و غير ذلك من الأبيات الشعرية، كما أورد الشاعر ألفاظا أخرى تدل على قوتها كقوله:

فإذَا البَتُول على جَوادٍ & مثْلَ جَلْـــدِ اللَّيْلِ فاحِـــــــــم

و وراءهَا جيْشٌ منَ & الفُرْسانِ مَشْدُودَ العَزَائـــم

و خيُولُـــهُ مُخْتَــــالَةٌ & تحتَ العَوالِي و الصَــــوارم

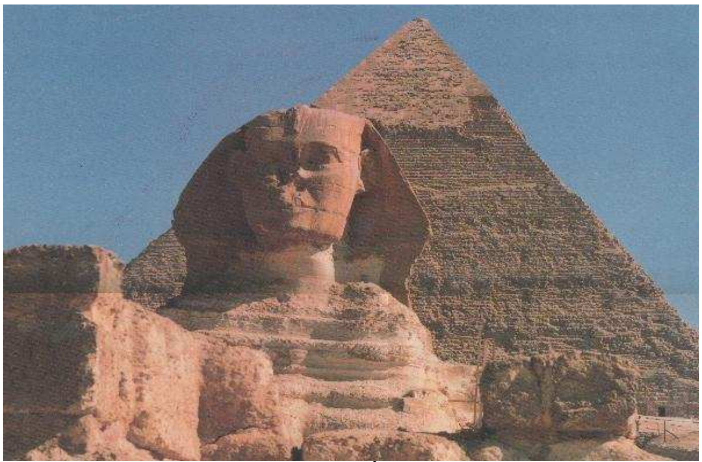
و غُبَارُهُ يَعْلُـــــــــو عَلَى & جَنْبيْهِ منْ عَسَفِ المنَاسِمِ

أما الموضوع الذي جسده الشاعر فهو وصف هذه الفتاة بين جمالها و قوتها، فهو استوحى ملامح جمالها من التمثال، و استوحى قوتها من امتطائها الجواد، و مما كتب عنها في كتب التاريخ

من أنها امرأة بطلة و قوية، فتحدث في البداية عن جمالها ثم تعرض لبطولاتها و مقاوماتها، و في الأخير ذكر موتها حيث أنها أحرقت، و أما الطريقة التي اعتمدها فهي القصيدة الشعرية، فالمحاكاة الأرسطية تجلت في هذا النموذج حيث أن الشاعر حاكى التمثال، و الذي نحت التمثال حاكى فعلا إنسانيا، لكن اعتمد كل منهما على طريقته و وسيلته الخاصة به، و بقي الموضوع واحدا و هو تمثيل "جان دارك" و وصفها بين جمالها و قوتها.

أبيات من قصيدة "أبو الهول":

قال الشاعر أحمد شوقي يصور تمثال "أبا الهول":



أبَا الهَوْلِ ما أَنْتَ في المُعْضِـــلاتِ & لقـــدْ ظلَّتْ السُّبُلُ فيكَ الفِكَـــرْ ؟

تَحَيَّرَتِ البَدْوُ ماذَا تَكُـــونُ؟ & و ظَلّتْ بَوَادِي الظُنُونِ و الحَضَر

فكُنْـتَ لَهُمْ صُورةَ العُنْفُـــوانِ & و كُنـتَ مِثَال الحِجَى و البَصَـــر

و سِـــرُكَ في حُجْبِهِ كُلّمـــا & أطلّـــتَ عليْهِ الظُنونُ اسْتَتَـــر

وَ ما رَاعَهُمْ غَيْرَ رأسِ الرجـــالِ & على هيْكَلٍ من ذَواتِ الظفَـــر

و لو صوَّرُوا مِنْ نَواحي الطِبَاعِ & تَـــوالَوْا عَلَيْـــكَ سِبَاعَ الصُـــوَرِ

فَيَا رُبَّ وجْهٍ كَصَافِي النُمَيْـــرِ & تَشَـــابَهَ حَامِلُهُ و النَّمِـــر [20]

[20]– "ديوان أحمد شوقي"– دار العودة– بيروت – لبنان– المجلد الأول– ص 134.

صور الشاعر أحمد شوقي تمثال أبي الهول في هذه القصيدة الشعرية، فأجاد في تصويره كما أجاد النحات في نحته، حيث اعتمد كلاهما على المحاكاة الأرسطية التي تتم من ثلاث نواح و هي: الأداة (الوسيلة) و الطريقة و الموضوع، فكانت أداة (وسيلة) النحات الطين و التراب و الآلة الحادة لنحت التمثال، أما الموضوع فهو صورة أبي الهول أي تمثيله بتمثال، و أما الطريقة التي اعتمدها فكانت التمثال المصنوع من الطين و التراب.

ثم جاء شاعرنا الفذ أحمد شوقي و حاكى تمثال أبي الهول (محاكاة المحاكاة) فأنتج هذه القصيدة، حيث اعتمد لغة الوصف كأداة (وسيلة)، لكنه لم يعتمد الوصف الخارجي فقط بل استلهم من التمثال معاني كثيرة تجمع بين القوة و الفطنة، فابتدأ قصيدته بتساؤل ينم عن حيرته و ذهوله، فالناس قاطبة حاروا في أمر أبي الهول حاضرهم و البادي، ثم إن الشاعر اعتبر أن تمثيل جسم أبي الهول على صورة أسد دليل على قوته، أما وجهه و رأسه المصوران على صورة وجه الإنسان لدليل على فطنته و تبصره بالأمور، لكن رغم ذلك يبرز الشاعر أحمد شوقي في قصيدته أن سر أبي الهول ما زال غامضا و الناس في أمره في ظلام، و ما زاد القصيدة جمالا البيت الأخير الذي يقول فيه:

فَيَا رُبَّ وجْهٍ كَصَافِي النُمَيْـــــــر & تَشَـــــابَهَ حَامِلُهُ و النَّمِـــــر

إذ يعتبر هذا البيت من جوامع الكلم و روائع الحكم و لا يخفى ما فيه من الجناس بين النمير و النمر، حيث أن النمير هو الماء الناجع في الري، و النمر هو ذلك الحيوان المعروف بمكره و شراسته و قوته، أما الموضوع الذي تناوله الشاعر فهو بالطبع وصف أبي الهول بين قوته و فطنته مستوحيا ذلك كله من التمثال الذي صنعه النحات، و أما الطريقة التي اعتمدها فهي القصيدة الشعرية.

و بهذا يكون كل من النحات و الشاعر اعتمد المحاكاة الأرسطية رغم اختلافهما في الأداة و الطريقة، لكن بقي الموضوع قاسما مشتركا بينهما و هو تمثيل أبي الهول و وصفه بين قوته و فطنته.

المبحث الرابع

علاقة الشعر بالتمثـــيل

أ. قصيدة "وداد"

ب. قصيدة "رثاء رشيد"

علاقة الشعر بالتمثيل:

قصيدة "وداد":

يقول محمد العيد آل خليفة:

إنْ رُمْتَ تُجْزَى عَنْ يَـدٍ & بيَـــــدِ جَزَاءً لَنْ يَضِيــــــــعَ

فاشْكــُـرْ كَمَــا شَكَـــــرَتْ وِدَادُ & فَضْـــــلَ مَالِكِهَا الوَدِيـــــــعِ

إِذْ أَدْبَـــــرَ العَيْشُ المُريــــــحُ & و أَقبَـــــلَ العَيْشُ المُريـــــــع

وَ ابْتَـــاعَ سَيدُها الفَتَـــــى & ما ابْتَاع بالدّين الفظِيــــــعِ

و أرادَ تأْمِــــينَ المبيـــــــعِ & فَعَـــزَّ تَأْمينُ المَبِيــــــعِ

قالَـــــتْ لَهُ: بِعْنِي وَ هَــــبْ & ثَمَنِي و إِخْلاَصي شَفِيع

لا أسْتَـــــطيعُ أرَاكَ كَـــــلاًّ & مُقْـــــلِسًا لا أسْتَطِـــــــيع

بيعَـــــتْ وِدَادُ بالمَـــــــزَادِ & وَ قَلْبُـــــهَا دَامٍ وَجِـــــيع

و مَضــتْ وراَءَ المُشْتَـــــري & فَمَضَـــــتْ بِأَلْبَابِ الجَمِـــيعِ

يَا مَنْ رَأى الظَبْيَ الأَغَنَّ & بِغَارةَ الدُوْبَــــان ريــــع

خُلُـــــقٌ بَدِيـــــعٌ كالمَــــــلاَكِ & يُزَيِنُهُ خُلُـــــــقٌ بَدِيــــــع

و إِذَا بِسَيـــدِهَا الجَـــدِيــــدِ & أَصَـــابهُ مَــرَضٌ سَرِيــــع

و بِعِتْقِهَـــــا أوْصَـــى لِمَــــــا & حَـــازَتْهُ من أَدَبٍ رَفِيــع

و قَضَـــــى فَخَفَّ الطَيْـــــــرُ & مُنْطَلِقًا إلَى حِصْنٍ منِيع

و انْسَلَّـــــتْ الزَّوْجُ المُطيــــــعَة & تَنْشُــــدُ الزَوْجَ المُطــيِــــــع

فتَــــــــــلاَقيَا بعْدَ & و هَـــكَذَا يُرْعَى الصَنيــــــع [21]
الإِيَـــــــــــــاس

عرض في عاصمة الجزائر فيلم "وداد" العربي، فنظم الشاعر محمد العيد آل خليفة قصة الفيلم في هذه القصيدة بعد مشاهدته له، فالشاعر نظم القصيدة و قد استوحاها من الفيلم الذي شاهده كما أن قصة الفيلم مستوحاة من الفعل الإنساني.

فمخرج الفيلم حاكى الفعل الإنساني لأنه استوحى قصة الفيلم من الواقع الإنساني، فكانت وسيلته (أداته) التصوير السينمائي و التمثيل لأن السينما تقتضي ذلك، و كان موضوعه قصة الفتاة "وداد" التي كانت متزوجة و تعيش مع زوجها حياة سعيدة، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فيفقد زوجها ماله، و أملاكه، و تساعده "وداد" فيبيعها في المزاد، و تصبح ملكا لسيد آخر، لكنها مع الوقت ملكت قلب سيدها الجديد بخلقها الرفيع، فلما مرض و مات أوصى لها بماله، فعادت بعد موته إلى زوجها، و هكذا تلاقيا من جديد بعد طول فراق و يأس، و أما الطريقة التي استخدمها المخرج فكانت الفيلم السينمائي لأنه حول القصة من الواقع إلى قصة مرئية يشاهدها الجمهور من خلال شاشة السينما.

ثم جاء شاعرنا محمد العيد آل خليفة بعد مشاهدته الفيلم و نظم القصيدة أي أنه حاكى قصة الفيلم و المخرج بدوره حاكى الفعل الإنساني (محاكاة المحاكاة) فكانت وسيلة الشاعر اللغة التي عبر بها عن قصة الفيلم، و أما الموضوع فهو قصة الفتاة "وداد" المخلصة الوفية التي ضحت بنفسها لأجل إنقاذ زوجها من الإفلاس فكانت النهاية سعيدة لأنها رجعت إليه من جديد، و أما الطريقة التي اعتمدها الشاعر فهي القصيدة و هو تشكيل فني يناسب المقام، لكن الشاعر لم ينقل قصة الفيلم بحذافيرها، كما أن المخرج لم ينقل القصة أيضا نقلا حرفيا و إنما رصدا الأساسيات، ثم كون كل واحد منهما صورته النهائية، لأن المحاكاة تقتضي ذلك، لكن الاختلاف بينهما يكمن في الأدوات، فالفيلم قد تبلغ مدة مشاهدته عدة ساعات لأن المخرج رصد بعض التفاصيل مثلا: كيف عاشت "وداد"، مراحل عيشها، كيف تزوجت، كيف بيعت... لكن الشاعر أخذ الأساسيات فقط، و ركز على الموضوع الأساسي و هو تضحيتها و إخلاصها لزوجها.

قصيدة "رثاء رشيد":

[21]– "ديوان محمد العيد آل خليفة"– ص 31- 32.

يقول محمد العيد آل خليفة:

نِعْمَ لَكَ في العُلَى عملٌ مَجِـــــيدٌ & و لَكِنْ ما جَزَاؤُكَ يا رشِـــــــيدُ

أَمِتَّ على الصبَّى أسَفًا و حُزْنًا؟ & كـــــذَلِك يُنْتِجُ الضغْطُ الشَدِيـــــدُ

عَـــــلامَ (فْرَانْسْـــــوَا) يَعْلُوكَ كَعْـــــبًا & و أنـــــــتَ لِمِثْلِهِ الكُفُؤُ الوَحِــــيدُ

ألـــــمْ تَكُ يَا رشِيــــــدُ لهُ شَقِيقًـــــا & زمَــــــانَ أبُوكُمَا العِلْمُ المُفِـــيدُ

و كُنْـــــتَ بِجَنْبِهِ في الحَرْبِ لَــــــما & أمَـــــــضَّ قِواكُـــمَا الجُهْدُ الجَهِــــيدُ

حيَـــاتُكَ كُلُّها مَأساةُ حُـــــزْنٍ & يَشِيبُ لِهَــــوْلِ منْظَرِها الوَلـــــيِدُ

و موْتُكَ يا شَهِيــدَ العَدْلِ ذِكْــــرى & مؤثِّرَةٌ يلِــــــينُ لهَا الحَديـــــدُ

وقفتُ عليْكَ أشْعاري عِظَــــاتٍ & بِــــمَا أَوْلى لَكَ الدَهْرُ العَنِــــيدُ

وَ نُحْتُ عَلَيْكَ في ظُلَمِ الدياجِي & و هَلْ يُجْدِي نُوَاحي أوْ يُفِيدُ ؟

وَ إنْ تَكُ قَدْ قَضَيْتَ العَيْشَ بُؤْسًــا & فَعِنْــــدَ اللهِ طَالِعُكَ السَّعـــــيدُ [22]

شخصية رشيد في هذه القصيدة شخصية بطلة لقصة بطلاها طالب جزائري اسمه "رشيد" و طالب فرنسي اسمه "فرانسوا"، درسا جنبا لجنب أيام الاستعمار، أحرزا على نفس الشهادة، و يوم دخلا ميدان الحياة فرقت العنصرية بينهما، فشق "فرانسوا" طريقه في الترقية الاجتماعية و الإدارية، بينما أوصدت الأبواب في وجه رشيد لأنه جزائري، فمات غماّ و كمدا من هذه الحياة البائسة الجائرة التي لا تراعي القدرات العلمية بقدر ما تراعي الفوارق العنصرية.

جاء شاعرنا محمد العيد آل خليفة و حاكى القصة الحزينة كما حاكاها مؤلفها قبله (حاكى الفعل الإنساني)، فكانت وسيلة المؤلف (كاتب القصة) اللغة الحزينة لأنه عبر عن واقع أبطال قصته خصوصا ما جرى لرشيد، و كان الموضوع قصة البطل "رشيد" و "فرانسوا" الذين فرقت العنصرية بينهما، و أما الطريقة فهي التشكيل النثري القصصي (القصة).

---

[22]- "ديوان محمد العيد آل خليفة"- ص 449- 450.

ثم جاء شاعرنا محمد العيد و حاكى هذه القصة التي حاكاها مؤلفها من الفعل الإنساني (محاكاة المحاكاة) فكانت أداة شاعرنا أو وسيلته اللغة فعبر بمفردات حزينة عما وقع من أحداث حزينة و مؤلمة كقوله:

حيَـــاتُكَ كُلُّها مَأساةُ يَشِيبُ لِهَـــــوْلِ منْظَرِها & الوَلـــــــــِيدُ حُــــــــــزْنِ

و أما الموضوع فهو قصة "رشيد" و "فرانسوا" اللذين درسا جنبا لجنب لكن في مجال العمل فرقت العنصرية بينهما لأن البلاد أي الجزائر كانت مستعمرة فقوله:

ألَـــــمْ تَكُ يَا رشِيـــــدُ لهُ زمَــــــانَ أبُوكُمَا العِلْمُ المُفِـــــيدُ & شَقيقًــــــــــا

عَــــــلاَمَ (فَرَانْسْـــــوَا) يَعْلُوكَ و أنــــــــــتَ لِمِثْلِهِ الكُفُؤُ & الوَحِــــيدُ كَعْـــــــــبًا

لدليل على ذلك.

لكن ما يلاحظ أن الشاعر لم يذكر أن الفترة كانت فترة استعمار لأنه رصد من القصة الأساسيات فقط، و ربما ذكر مؤلف القصة ذلك لأن الشاعر ركز على ما هو مهم فقط، فنسج قصيدته كما أضاف من عنده، فهو لم يعرف "رشيد" لكنه تأثر بقصته المؤلمة فرثاه، و لاشك في أن حسه الوطني العالي دفعه إلى ذلك، و يتجلى ذلك خصوصا في الأبيات الثلاثة: الأخيرة (**وقفتُ عليْكَ أشْعارِي... فَعِنْــــدَ اللهِ طَالِعُكَ السَّعــــــــــيدُ**) و هنا تتجسد المسحة الجمالية.

و أما الطريقة التي اعتمدها الشاعر فهي القصيدة و هي تشكيل فني يناسب الشعر.

فكاتب القصة حاكى فعلا إنسانيا و نسج قصته، ثم جاء الشاعر و حاكى القصة (محاكاة المحاكاة) لكن كل واحد منهما رصد ما رآه أساسيا، و هنا تتجسد العلاقة بين مؤلف القصة و شاعرنا الفذ، فكلاهما حاكى موضوعا واحدا لكن لكل منهما محاكاته الخاصة به.

و عليه فإن ما عُرِض في هذا الفصل يدل بوضوح على أن المحاكاة عند أرسطو برزت في النماذج التي قدمتها سواء عند الشاعر أو المؤلف أو النحات أو الرسام، حيث أن كل واحد من هؤلاء الفنانين طبق نظرية المحاكاة الأرسطية القائمة على الأداة (الوسيلة) و الموضوع و الطريقة و لكن بأسلوبه الخاص به تبعا لنوعية الفن الذي يقدمه.

خاتمة

الآن و قد وصلت إلى خاتمة هذا البحث، الشعور ينازعني أن هناك جوانب تحتاج إلى تفصيل أكثر و تدقيق أعمق، غير أنني حاولت ما استطعت أن أقدم صورة عن فكرة المحاكاة عند كل من أفلاطون و أرسطو من خلال الموازنة بينهما، و عند الفلاسفة المسلمين المتأثرين بهما و هو هدف ينضاف إلى الهدف الحقيقي الذي سعيت لتحقيقه، و المتمثل في رصد مدى تحقق نظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر العربي، و تبين أن أرسطو كان أكثر واقعية و موضوعية من أفلاطون إذ أعطى للمحاكاة مفهوما جديدا تجاوز به المفاهيم السابقة، فجعل من الشاعر فنانا خلاقا و مبدعا، كما أنه لم يقصر المحاكاة في الشعر على الأشياء و مظاهر الطبيعة، بل امتد بها إلى أفعال الناس و ذهنياتهم و عواطفهم، و كأنه جعل الحياة تدب في المحاكاة، و يتضح ذلك من خلال الموازنة بين محاكاته و محاكاة أفلاطون، فقد اعتبر هذا الأخير الفن محاكاة للطبيعة، أما أرسطو فاعتبره محاكاة لما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون، أما بالنسبة للشعر فقد اعتبره أفلاطون محاكاة مشوهة للطبيعة، أما أرسطو فجعله يكمل نقص الطبيعة، أما فيما تعلق بالأخلاق، فقد اعتبره الأول مفسدا لها و الثاني طهر به النفس بجعلها أكثر توازنا، و هذا يقودنا إلى أن موقف أفلاطون موقف مثالي، أما موقف أرسطو فموقف واقعي، أما الفلاسفة المسلمين فلم يكونوا سوى متأثرين بهما، و هذا الاختلاف راجع أو نابع من اختلاف النظرة الفلسفية.

و إن الدراسة التطبيقية للنصوص المختارة و التي جسدت فعل المحاكاة أدت بي إلى الاعتقاد أن مفهوم المحاكاة الأرسطية قابل للتوسيع إذا ما أخذنا في اعتبارنا فكرة التأثير و التأثر بين الشعر و الفنون المختلفة.

و يجدر التنبيه في النهاية إلى أنه مهما بذلت من جهد للإلمام بجوانب الموضوع، فإنه يبقى بحاجة إلى مزيد من الدراسة و البحث، و لعل الأيام تتيح لي أو لغيري متابعة هذا العمل للتوسع و الإحاطة بجوانبه المتشعبة، و طرق موضوع يكون أكثر اتساعا في هذا المجال.

و الحمد لله و ما التوفيق إلا من العزيز القدير الرحمن الرحيم.

قائمة المصادر و المراجع

مـــــلاحظة:

أنبه على أن ترتيب المصادر و المراجع كان وفق ترتيب الطريقة المغربية للحروف الهجائية و هي:

أ، ب،ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، ط، ظ، ك، ل، م، ن، ص، ض، ع، غ، ف، ق، س، ش، هـــ، و، ي.

أ. الدواويـــــن:

1- "ديوان أبي نواس"- تحقيق و شرح إسكندر آصاف- دار العرب للبستاني- القاهرة- مصر- د.ت.

2- "ديوان أحمد شوقي"- دار العودة –بيروت- لبنان- المجلد الأول.

3- "ديوان البحتري"- دار صادر للطباعة و النشر- بيروت- ج2- د.ت.

4- "ديوان محمد العيد آل خليفة"- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- مطبعة البعث- قسنطينة-الجزائر- 1967.

5- "ديوان عمر أبو ريشة"- دار العودة- بيروت- لبنان- ط4- د.ت.

ب. الكتــب العربيــة:

6- "الإبداع الفني و تذوق الفنون الجميلة"- د.علي عبد المعطي محمد- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- مصر- 1995.

7- "الأدب و فنونه"- د.محمد مندور- دار نهضة مصر للطبع و النشر- الفجالة- القاهرة- 1974.

8- "أصول النقد العربي القديم"- د.عصام قصبجي- مطابع الأصيل- حلب- سوريا- 1981.

9- "أفلاطون و الديالكتيكية"- د.فتحي التريكي- الدار التونسية للنشر- 1985.

10- "الأسس الجمالية في النقد العربي"- د.عز الدين إسماعيل- دار الشؤون الثقافية العامة- القاهرة- ط3- 1986.

11- "بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم"- د.كريب رمضان- دار الغرب للنشر و التوزيع- وهـــران- الجزائر- 2004.

12- "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"- د.إحسان عباس- دار الثقافة- بيروت- ط1- 1971.

13- "تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام"- د.محمد علي أبو ريان- دار النهضة العربية للطباعة و النشر- بيروت- ط2- 1976.

14- "تاريخ الفلسفة اليونانية"- يوسف كرم- دار القلم- بيروت- ط3-د.ت.

15- "جماليات الفن- المناهج و المذاهب و النظريات"-د. علي عبد المعطي محمد- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 1994.
16- "الجمع بين رأيي الحكيمين"- الفارابي- قدم له و حققه: د.ألبير نصري نادر- المطبعة الكاثوليكية- بيروت- ط1- 1960.
17- "دراسات في علم الجمال"- مجاهد عبد المنعم مجاهد- دار عالم الكتب- بيروت- ط2- 1986.
18- "لسان العرب"- ابن منظور- دار صادر- بيروت- ط3- 1994- المجلد 14.
19- "المجموع أو الحكمة العروضية"- ابن سينا- تحقيق: د. محمد سليم سالم- دار الكتب- القاهرة- 1969.
20- "موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب"- د.جيرار جهامي- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط1- 1998.
21- "المعجم الفلسفي"- د.جميل صليبا- الشركة العالمية للكتاب- بيروت-1994- ج02.
22- "مقدمة في النقد الأدبي"- د. علي جواد الطاهر- منشورات المكتبة العالمية- بغداد- المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت- ط2- 1983.
23- "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي"- د.كميل الحاج- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- ط1-2000.
24- "نظريات الشعر عند العرب"- د.مصطفى الجوزو- دار الطليعة- بيروت- ط1- 1981.
25- "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد"- د.ألفت محمد كمال عبد العزيز- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر- 1984.
26- "النقد الأدبي- أصوله و مناهجه"- السيد قطب- دار الفكر العربي- د.ت.
27- "النقد الأدبي الحديث"- د.محمد غنيمي هلال – دار الثقافة- دار العودة- بيروت- 1973.
28- "النقد المسرحي عند اليونان"- د.عطية عامر- المطبعة الكاثوليكية- بيروت- 1964.

29- "النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون"- د.محمد صقر خفاجة- دار النهضة العربية- القاهرة- 1962.
30- "علم الجمـــال- قضايا تاريخية و معاصرة"- د.وفاء محمد إبراهيم- مكتبة غريب- د.ت.
31- "الفكر الإسلامي و دراسة المؤلفات"- محمد عابد الجابري- أحمد السطاتي- محمد العمري الأزموري- مطبعة دار النشر المغربية- الدار البيضاء- المغرب- ط2- 1969.
32- "فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة"- د.محمد علي أبو ريان- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- ط10- 1994.
33- "في النقد و الأدب"- إيليا الحاوي- دار الكتاب اللبناني- بيروت- ط2- 1986- ج5.
34- " في النقد الأدبي"- د.شوقي ضيف- دار المعارف- القاهرة- ط6- 1962.
35- "فن الشعر"- د.إحسان عباس- دار صادر- بيروت- دار الشروق- عمان- ط1- 1996.
36- "الفن و مذاهبه في الشعر العربي"- د.شوقي ضيف- دار المعارف- القاهرة- مصر- ط8- د.ت.
37- "قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"- د.محمد زكي العشماوي- دار النهضة العربية للطباعة و النشر- بيروت- د.ت.
38- "القاموس المحيط"-الفيروز آبادي-دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1995- ج4.

ج. الكتب المترجمة:

39- "تاريخ الفلسفة في الإسلام"- دي بور- ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة- الدار التونسية للنشر- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر- ط3- 1954.
40- "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"- ويلبرس سكوت- ترجمة: د.عناد غزوان إسماعيل و جعفر صادق الخليلي- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- 1986.
41- "محاورة أيون أو عن الإلياذة"- أفلاطون- ترجمة:د.محمد صقر خفاجة و د.سهير القلماوي- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة- 1956.

42- "مسائل فلسفة الفن المعاصرة"- جان ماري جويو- ترجمة: د.سامي الدروبي- دار اليقظة العربية- دمشق- ط2- 1965.

43- "النقد الفني– دراسة جمالية و فلسفية"- جيروم ستونليتز- ترجمة:د.فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت- ط2- 1981.

44- "علم الجمال"- دني هويسمان- ترجمة: ظافر الحسن- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- ط2- 1975.

45- "فايدروس"- أفلاطون- ترجمة: أميرة حلمي مطر- دار المعارف- ط1- د.ت.

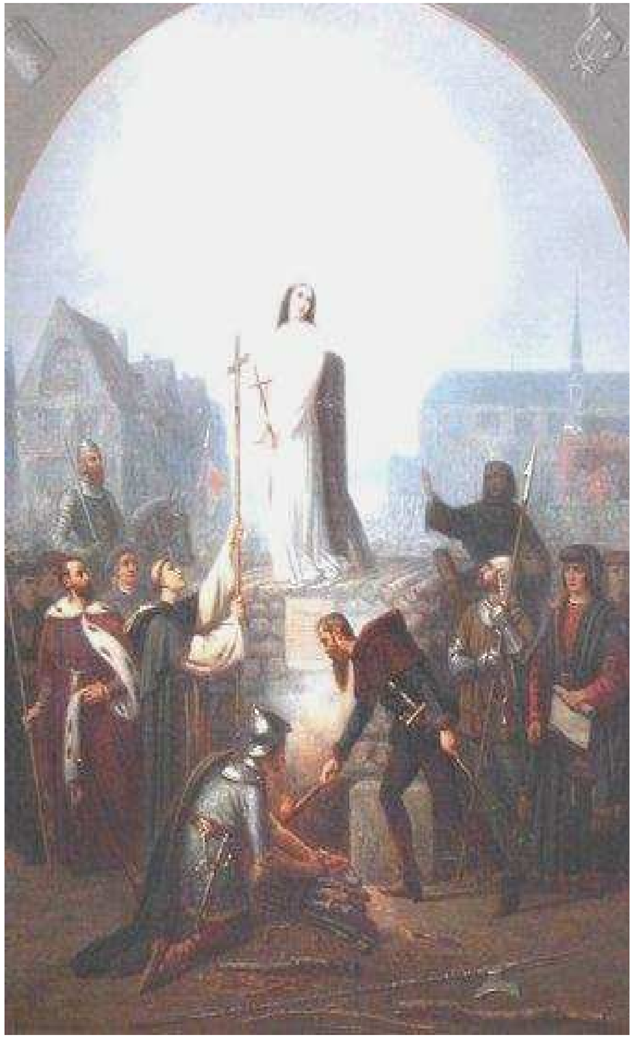
46- "فن الأدب"- من مختارات شوبنهاور- ترجمة: شفيق مقار- طبعة الدار القومية- مصر- 1966.

47- "فن الشعر"- أرسطو طاليس- ترجمة: د.عبد الرحمن بدوي- دار الثقافة- بيروت- 1973.

48- "الفن و الحس"- د.ميشيل ديرميه- ترجمة: وجيه البعيني- دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع- بيروت- ط1- 1988.

د. الكتب الأجنبية:

49- "Petit Larousse" – Pierre Larousse – Librairie Larousse – Paris France- 1978.


Musée Jeanne d'Arc


Musée Jeanne d'Arc

الفهرس

المقدمة .... أ - ج
الفصل الأول: مفهوم المحاكاة و قيمتها 65-01
المبحث الأول : مفهوم المحاكاة لغة و اصطلاحا 02
أ- المعنى اللغوي للمحاكاة 03
ب- المعنى الفلسفي للمحاكاة 04
ج- المعنى الاصطلاحي للمحاكاة 05
المبحث الثاني : مفهوم المحاكاة عند أفلاطون 14
أ- نظرية المثل عند أفلاطون 15
ب- قصة الكهف 18
ج- الفن محاكاة 19
د- معايير تقدير الفن عند أفلاطون 22
- نظرية الإلهام أو العبقرية 25
- نظرية الوهم 30
- الشعر و المرآة.. 31
- التراجيديا و الكوميديا 32
- الشعر و الأخلاق.. 34
المبحث الثالث: مفهوم المحاكاة عند أرسطو 40
المحاكاة عند أرسطو 41
- موضوع المحاكاة 47
المحاكاة و نشأة الشعر 55
وظيفة الشعر 58
المبحث الرابع: مقارنة بين محاكاة أفلاطون و أرسطو 61
الفصل الثاني: المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين 116-66
المبحث الأول: المحاكاة عند ابن سينا 67
أ- تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة 68
ب- موضوع المحاكاة 73

ج- مهمة الشعر 78
● اللذة 78
● الفائدة 79
المبحث الثاني: المحاكاة عند الفارابي 82
أ- تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة 83
ب- الشعر و الخطابة 90
ج- موضوع المحاكاة 91
د- طرق المحاكاة 92
هـ- وظيفة الشعر 95
● اللذة 96
● الفائدة 98
❖ الغاية التعليمية 98
❖ الغاية التربوية و الأخلاقية 99
المبحث الثالث: المحاكاة عند ابن رشد 101
أ- تعريف الشعر و مفهوم المحاكاة 102
ب- موضوع المحاكاة 106
ج- مهمة الشعر 110
● اللذة 110
● الفائدة 111
❖ الغاية التعليمية 111
❖ الغاية التربوية و الأخلاقية 112
الفصل الثالث: تجليات نظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر 148-117
المبحث الأول: علاقة الشعر بالرسم و النحت و التمثيل 118
أ- العلاقة بين الفنون 119
● الشعر بين الفنون 119
المبحث الثاني: علاقة الشعر بالرسم 125

أ- أبيات من قصيدة "إيوان كسرى" البحتري 126
ب- قصيدة "صورة شوقي" 128
ج- قصيدة "رسم الإمام ابن باديس 130
د- أبيات شعرية من قصيدة لأبي نواس 132
المبحث الثالث: علاقة الشعر بالنحت 134
أ- قصيدة "جان دارك" 135
ب- أبيات من قصيدة "أبو الهول" 139
المبحث الرابع: علاقة الشعر بالتمثيل 143
أ- قصيدة "وداد " 144
ب- قصيدة "رثاء رشيد" 146
الخاتـــــمة 149
قائمة المصادر و المراجع 152
الفهرس 157